

Muzej savremene umetnosti Vojvodine

# KONCEPTUALNA UMETNOST

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ







Miško Šuvaković

# KONCEPTUALNA UMETNOST

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI VOJVODINE  
Novi Sad, 2007



**Miško Šuvaković**  
KONCEPTUALNA UMETNOST

**Izdavač**  
Muzej savremene umetnosti Vojvodine  
Jevrejska 21, Novi Sad

**Za izdavača**  
Živko Grozdanić, direktor Muzeja

**Urednik**  
Dragomir Ugren, kustos Muzeja

**Autor**  
dr Miško Šuvaković, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti i  
Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu

**Recenzenti**  
dr. sc. Jasna Galjer, docent  
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu Odsjek za povijest umjetnosti

dr Ernest Ženko, docent za estetiku i filozofiju kulture  
Fakulteta za humanistične studije Koper, Univerza na Primorskem

**Dizajn**  
Mirjana Dušić-Lazić

**Lektura i korektura**  
Predrag Rajić  
Borka Kolundžija

**Obrada teksta i prelom**  
Stevan Kojić  
Predrag Nikolić

**Štampa**  
Triton, Vršac

**Tiraž**  
700

ISBN 978-86-84773-33-5

Ilustracija na prvoj strani korica: Marcel Duchamp, *Porte 11, rue Larrey* (Paris), 1927.  
Ilustracija na četvrtoj strani korica: Slobodan Tišma, *Crna i žuta vrpca*, 1970.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike NonCommercial 2.5 License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/> or send a letter to Creative Commons, 543 Howard Street, 5th Floor, San Francisco, California, 94105, USA.

U znak sećanja na umetnike:

**Slavka Matkovića (1948–1994)**  
**Nenada Petrovića (1952–2002)**  
**Mirka Radojičića (1948–2003)**  
**Julija Knifera (1924–2004)**  
**Željka Jermana (1949–2006)**  
**Lászla Szalmu (1948–2005)**

## SADRŽAJ

### UMESTO PREDGOVORA 11

### PROTOKONCEPTUALIZMI

#### Konteksti i procedure za protokonceptualizme

- Uvodni problemi: događaj – koncept, teorija, tekst *ili/i* delo 15
- Neoavangarde i protokonceptualizmi 16
- Autorefleksija kao kritičan aspekt protokonceptualističkih taktika 17

#### Marcel Duchamp i dišanovska tradicija

- Od dela do koncepta 25
- Koncept *ready made-a* 27
- Uticaji koncepta *ready made-a* 28

#### Umetnost posle enformela: nekoliko konkurentskih primera

- Umetnost posle enformela 37
- Novi realizam i Yves Klein 39
- Grupa Zero 41
- Slučaj Piera Manzoni 42

#### Indiferentnost i otuđenje: neodada, hepening i pop art

- Neodada 47
- Funkcije *izvođenja* kod Roberta Rauschenberga 51
- Pitanja o konceptu i o upisu kod Jaspersa Johnsa 51
- Hepening: Allan Kaprow 53
- Pop art: presek kroz probleme 57
- Andy Warhol i pitanja o protokonceptualizmu 59

#### Fluksus: od *toka događaja* do izvođenja koncepta

- Fluksus – otvorena istorija 63
- Umetnost koncepta 65

#### Individualne mitologije i granice ontologije umetnosti

- Individualne mitologije 69
- Umetnik, šaman ili *superstar*: Joseph Beuys 69
- Umetnost i decentriranje modernizma: Marcel Broodthaers 74
- Umetnost i tragovi egzistencije: grupa Gorgona 79
- Mit *nemogućeg* umetnika: Mangelos 83
- Autorefleksija u polju čula: Vladan Radovanović 88

### MODERNISTIČKO, KONCEPTUALNO I POSTKONCEPTUALNO SLIKARSTVO

#### Apstraktni ekspresionizam i granice modernističke slike 99

#### Imanentna kritika apstraktnog ekspresionizma: Ad Reinhardt 103

#### Julije Knifer: apsurd i slikarstvo 107

#### Fundamentalno slikarstvo: Robert Ryman 109

#### Radomir Damnjan: institucionalne granice modernističkog slikarstva 113

#### Konceptualno slikarstvo: Gergelj Urkom 115

#### Analitičko slikarstvo: Boris Demur 123

#### Slikarstvo kao politika: grupa *Support Surface* – Marc Devade i Louis Cane 126

#### Fundamentalno slikarstvo i istraživanje *pikturalnog polja* u Sloveniji 135

#### Konceptualna umetnost i neo-geo slikarstvo: Verbumprogram 141

#### *Samo slikarstvo* u doba medija: Dragomir Ugren 147

#### Moć prikazivanja i efekti slike/slikarstva: Gerhard Richter 151

### MINIMALNA I POSTMINIMALNA UMETNOST

#### Minimalna umetnost

- Koncepti i prakse minimalne umetnosti 161
- Nomadizam Roberta Morrisa 175
- Specifični objekti* Donalda Judda 179

**Postminimalna umetnost**

- Postminimalna i konceptualna umetnost 190
- Dekonstrukcija vizuelnosti: Sol LeWitt 195
- Primarne logike i primarne strukture: Mel Bochner 208

**KONCEPTUALNA UMETNOST**

**Zamisli, istorije i geografije konceptualne umetnosti**

- Oko pojma *konceptualna umetnost* 218
- Pojam i pojmovi* konceptualne umetnosti 218
- Konceptualna umetnost i istorijske identifikacije 225
- Konceptualna umetnost i specifične kulture 228
- Konceptualna umetnost u Jugoslaviji 231

**Neizvesni modeli *ženskog identiteta* i konceptualna umetnost**

- Ko je Lygia Clark: *nesamo telo žene*-univerzalno i pojedinačna tela 235
- Umetnost i komunikacija: Christine Kozlov 239
- Tekst bez teksta: Hanne Darboven 241
- Galerija stanara: Ida Biard 245
- Biljana Tomić: kritičarka na delu 247
- Performans: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa-Kuzmanov 255
- Marina Abramović: rani *body art* – telo i koncept 259
- Umetnost kroz identifikacioni diskurs kulture: Adrian Piper 265
- Sanja Iveković: rana feministička umetnost 271
- Performerske tematizacije politike, tela i seksualnosti: Vlasta Delimar 275

**Umetnost nomadizma: strategije i taktike premeštanja**

- Arte povera: pojavnost doslovnosti i doslovnost akcije 279
- Grupa Bosch + Bosch: između kulturalnih paradigmi 289
- Slavko Matković: umetnik nomad 291
- Balint Szombathy: izvođenje politike u umetnosti – nomadski konflikti 295
- Slučaj SKC-a ili o *beogradskom konceptualizmu* 1971–1983. 304
- Grupa A<sup>3</sup>: interventni performans 311
- Šest umetnika iz SKC-a: problemi i nevolje sa modernizmom 313
- Era Milivojević: tragovi oblika života 315
- Neša Paripović: postslikar i postslikarstvo 317
- Zoran Popović: umetnik kao politički akter 325
- Dragoljub Raša Todosijević: imanentna kritika *sveta umetnosti* 329

**Grupa OHO: granice čulnosti, autorefleksija**

- Ideologija: grupa OHO, pokret OHO-Katalog i Družina u Šempasu 337
- Logika teksta grupe OHO i pokreta OHO-Katalog 342
- Arte povera, anti form art* i grupa OHO 359
- Autorefleksija, konceptualna umetnost i grupa OHO 365
- Diplomski rad* Davida Neza 377
- Dela Marka Pogačnika posle grupe OHO 385

**Umetnost kao ideja kao ideja: Joseph Kosuth**

- Kratak pregled teorijskih spisa Josepha Kosutha 389
- Umetnost posle filozofije* 391
- Analiza teksta “Umetnost posle filozofije” 392
- Preko konceptualne umetnosti 399
- Analitički radovi – primeri 407
- Kosuthove *transfiguracije značenja* 419

**Art&Language: istorija, teorija i praksa**

- Status grupe Art&Language 427
- Istorija Art&Languagea 430
- Predistorija Art&Languagea 430

- Prvi period Art&Languagea: konceptualna umetnost 435  
 Drugi period Art&Languagea: politička umetnost 436  
 Treći period Art&Languagea: realizam i slikarstvo 437  
 Tekstovi Art&Languagea i konceptualna umetnost 438  
 Definicije konceptualne umetnosti 447  
 Status i ontologija umetničkog dela 449  
 Kritika konceptualne umetnosti 454  
 Teorija indeksa 458  
 Razrada teorije indeksa 462  
 Indeks i umetničko delo 471  
 Realistički i kritički okviri teorije i prakse kasnog Art&Languagea 475  
 Teorije realizma 485
- Potencijalnost *fenomenologije* vizuelnog, tekstualnog i političkog u poznom modernizmu**  
 Tokeni teksta: Robert Barry 499  
 Tekst i referenca: Lawrence Weiner 507  
 Nevizuelna apstrakcija: Ian Wilson 518  
 Grupa KÔD 524  
*Prošiveni bod* i prekrivanje značenja: Mirko Radojičić 543  
 Grupa (Э 549  
 Sasvim kratka istorija grupe (Э-KÔD 557  
 Grupa 143: analitička umetnost 559  
 ZzIP: teorija u umetnosti 569  
 Nenad Petrović: teorija i praksa ambijentalne umetnosti 575
- Situacija i aktivizam u konceptualnoj umetnosti**  
 Situacionistička internacionala 581  
 BMPT i Daniel Buren: kritika institucija slikarstva 587  
 Od konceptualne do semioumetnosti: Victor Burgin 591  
 Grupa *Penzioner Tihomir Simčić* 597  
 Relativni odnos umetnosti, kulture i društva: Braco Dimitrijević 599  
 Kritične pozicije prema institucijama umetnosti i umetnika: Goran Trbuljak 605  
 Postavangarda – kontekst i funkcije: Grupa šestorice autora i *druga scena* 609  
 Spektakularnost subjektivnosti: Željko Jerman 617
- POSLE KONCEPTUALNE UMETNOSTI:**  
**UMETNOST U DOBA KULTURE**
- Post i neokonceptualizmi: kritička umetnost, logika zazornosti i taktike zavođenja**  
 Postkonceptualizam 627  
 Neokonceptualna umetnost 628  
 U *polju* taktike medijskih mimezisa i produkcija: John Baldessari 633  
 Negativne taktike konstruisanja identiteta: Barbara Kruger 639  
 Figure i prizori – vizuelni simulakrumi: Cindy Sherman 641  
 Simulacionizam: od kritike do zavođenja 649  
 Groteskni i parodijski *manijački simulacionizam* Paula McCarthyja 653
- Konceptualne prakse: teatralizacija i performans umetnosti**  
 Strategije i taktike performans umetnosti 657  
 Teorijski performans 665  
 Koncepti i paradigme izvođenja u performans umetnosti 672  
*Postajati mašinom*: od teorije do digitalne performans umetnosti 690
- Konceptualna umetnost u poznom i postsocijalizmu**  
 Logika obećane *šizofrenije*: politika i umetnost od poznog do postsocijalizma 699  
 Metafore postsocijalizma kao postmoderne 701  
 Sovjetska nezvanična umetnost, moskovski konceptualizam i perestrojka umetnost 703  
*Soc Art* i umetnost perestrojke 705  
 Ruski novi akcionizam 711  
 Milan Knižak: paradoks neoavangarde-postavangarde 716  
 Milan Kunc: logika transfera Istoka na Zapad 717  
 NSK – retroavangarda 719

- Jedna digresija: Slavoj Žižek i *Neue Slowenische Kunst* 721  
Grupa IRWIN 725  
Performans regulacije i deregulacije: Marko Košnik 727  
Retrogarda i pitanja aparatusa politike: Marina Gržinić i Aina Šmid 733  
Goran Đorđević i *neki drugi autori*: kopija i smrt subjekta 739  
Fragmenti o *tragovima* umetnosti, ideologije i politike: *Led art* 741  
Tomislav Gotovac: mnogostruka politička/seksualna tela 745  
Mladen Stilinović: eksploatacija mrtvih znakova 749  
Vlado Martek: kao pokretna mapa 753  
Grupa subREAL: praznina realsocijalističkog označitelja 757

#### Umetnost u doba kulture

##### Pitanja o 'novoj' *konceptualnoj umetnosti*

- Koncepti i pojavnosti *ideologije*: umetnost, kultura, društvo, država 760  
Političke studije, studije kulture i postkolonijalne studije – prema – umetnosti 763  
*Asocijacija APSOLUTNO* i Centar za nove medije\_kuda.org: *kustoska morfologija umetničkog dela* 779  
O *parazitskim* projektima i realizacijama Tadeja Pogačara 783  
Umetnost i *mašine* bola/smeha ili užasa/uživanja: Zoran Todorović 787  
Net-mitologija – o ekransko-mitologijskim strukturama Andreje Kulunčić 791  
Virtuoizitet ili oblici samog *rada* i oblici samog *života*: Dejan Grba 793

##### Umetnost i kustoske prakse

- Kustoske prakse 797  
Status i prioriteti – pred razmatranje o *Manifesti 3* 797  
Kritična *fenomenologija* dela: status, funkcije i efekti umetničkog dela na *Manifesti 3* 801  
Ideologija izložbe: o ideologijama *Manifeste* 808  
Biopolitičko tumačenje otvorene potencijalnosti balkanske umetnosti ili jedno privremeno izvođenje evropskih identiteta kroz konkretne kustoske taktike 813  
Nevolje sa umetnošću / fascinacije umetnošću: ko poseduje umetnost? 818

#### PRILOG

##### SASVIM LOKALIZOVANI DETALJI: AUTOBIOGRAFIJA + PUTOPIS

- Beograd i *mali jezici* (*Beograd u avgustu – une perte en mode*) 826  
*Logiques* (juli 1976, oktobar 1977, mart 1978: London, Pariz, London i neki drugi detalji iz fikcionalizovanog života teoretičara/etnologa i putopisca) 831

#### OSNOVNA I IZABRANA LITERATURA 857



## UMESTO PREDGOVORA

Knjiga<sup>1</sup> *Konceptualna umetnost* je nastala “terenskim radom” u različitim svetovima savremene umetnosti i kulture, od muzejskih i galerijskih arhiva, kolekcija do individualnih umetničkih dokumentacija, tokom dugog niza godina, od ranih sedamdesetih godina XX do ranih godina prve decenije XXI veka. Ova knjiga bliža je “etnološkom” radu na sinhronijskim mapama posredne i neposredne aktuelnosti, nego *logici* istorijskog uređivanja prošlih događaja umetnosti. U metodološkom smislu bavio sam se uspostavljanjem i ispunjavanjem problemskih mapa *umetničkih pojava* koje su povezane sa predistorijom, istorijom i postistorijom konceptualne umetnosti.

Knjiga je koncipirana u šest problemski odnosećih delova:

1. o protokonceptualnim umetničkim praksama,
2. o modernističkom, konceptualnom i postkonceptualnom slikarstvu
3. o minimalnoj i postminimalnoj umetnosti,
4. o istorijskoj konceptualnoj umetnosti i njenim beskrajnim umnožavanjima, grananjima i mapiranjima,
5. o pojavama konceptualno orijentisanih umetničkih praksi i teorija osamdesetih i devedesetih godina XX veka, odnosno, na početku XXI veka,
6. o neizvesnim i metaforičnim sećanjima na *vreme* konceptualne umetnosti.

Svaki deo ove knjige mogao je biti posebna knjiga, ali u ovakvoj hibridnoj celini “on/ona” jeste segment mape koja istovremeno strukturira diskurs o sinhroniji i o dijahroniji savremenih umetničkih praksi.

Teorijska i kritička pažnja posvećena je opisivanju i interpretiranju različitih internacionalnih i lokalnih umetničkih pojava od kasnih pedesetih godina XX do prvih godina XXI veka. Posebna pažnja je posvećena raspravi odnosa istorijskih i savremenih umetničkih praksi i tendencija koje imaju neizvesne i otvorene reference prema istorijskoj konceptualnoj umetnosti.

U filozofsko-teorijskom smislu knjigom se prate konkurentske reference umetnosti i teorije prema fenomenologiji, analitičkoj filozofiji, kritičkoj teoriji, poststrukturalizmu, studijama kulture i biopolitici.

Knjigom *Konceptualna umetnost* želeo sam da na istorijsko-empirijski i sinhronijsko-teorijski način indeksiram, mapiram i interpretiram složena i mnogostruka prožimanja i otpore umetnosti i teorije. Vodeća teza ove knjige ukazuje: *na koji način su se u specifičnim istorijskim i kulturalnim uslovima i okolnostima umetnici suočavali sa problemima konceptualizacije i teoretizacije, odnosno, sa suočenjima sa teorijskim i konceptualnim granicama u svojim pojedinačnim praksama ili, čak, samim delima*. Pojam “konceptualna umetnost” nisam tretirao samo kao koncept i oznaku za umetnički način (manir, stil, pravac, pojavu, tendenciju ili individualnu poziciju) prikazivanja i izražavanja, već – pre – kao zamisao i oznaku hibridnih umetničkih praksi u kojima su na namerno očigledan način postavljana i rešavana problemska materijalistička pitanja o konceptualnim i teorijskim praksama u umetnosti, kulturi i društvu u drugoj polovini XX veka.

<sup>1</sup> Knjigu *Konceptualna umetnost* sam pisao dugo i sporo. Postojale su tri verzije rukopisa. Prva verzija je napisana kao središnja rasprava („Analitička umetnost“, tom II) doktorske disertacije *Teorija u umetnosti i analitička filozofija* između 1988. i 1990. godine. Druga verzija je napisana po pozivu/narudžbini Slavka Timotijevića i trebala je da se pojavi u izdanju Studentskog kulturnog centra u Beogradu negde oko 2004–2005. godine. Treća verzija je revidirana, realizovana i pripremljena za objavljivanje po dogovoru sa Dragomirom Ugrenom i Gerom Grozdanićem za Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 2006. godine.





# PROTOKONCEPTUALIZMI



Carvaggio, *David sa glavom Golijata*, 1609–10.



Velazquez, *Les Meniñas (Kraljevska porodica)*, 1656.



Gustave Courbet, *Slikarev atelje; realna alegorija koja prikazuje fazu od sedam godina mog umetničkog života*, 1855.

# KONTEKSTI I PROCEDURE ZA PROTOKONCEPTUALIZME

## Uvodni problemi: događaj – koncept, teorija, tekst *ili/i* delo

Modernizmi XX veka mogu se prikazati različitim interpretativnim modelima istorizacije. Modeli istorizacije vode od grinbergovskog ciljno-usmerenog, historicističkog i esencijalističkog modernizma,<sup>1</sup> preko kunovsko-artlengvidžovskog katastrofičkog i revolucionarnog<sup>2</sup> modela smene umetničkih paradigmi do sasvim disperzivnih i anarhičnih postmodernističkih koncepcija postistorije,<sup>3</sup> metastazirajućeg eklekticizma,<sup>4</sup> višeregistarskog arhivarstva,<sup>5</sup> medijskog otuđenja kroz taktike neekspresivnosti,<sup>6</sup> aistorijske teorije umetnosti unutar studija kulture određene indeksacijama preseka elitne i popularne umetnosti i kulture,<sup>7</sup> itd... itd... S druge strane, mogu se konstruisati interpretativni modelimape indeksiranih konfrontacija unutar velike i razuđene megamodernističke paradigme posle Drugog svetskog rata, na primer:

1. hladnoratovske konfrontacije blokovskih kultura, tj. angažovanog i partijski orijentisanog umetničkog stvaranja na Istoku i autonomnog individualistički orijentisanog modernističkog stvaranja, razmene i recepcije<sup>8</sup> “umetnosti” na Zapadu;
2. razlikovanje (a) modela elitnih, autonomnih i umetničkih produkcija unutar visokog modernizma, naspram (b) neoavangardnih kritičkih, alternativnih i subverzivnih produkcija u umetnosti i kulturni, i (c) medijske proizvodnje zabave u popularnoj umetnosti i kulturi;<sup>9</sup>
3. uspostavljanje masovne totalizujuće industrije popularne zabave poznog kapitalizma u kojoj dolazi do dekonstrukcije napetosti između visoke i elitne kulture arbitrarnim preobrazbama umetnosti u popularnu kulturu i tematizovanjima masovne kulture kroz visoku umetnost.<sup>10</sup>

Odnos istorije i aktuelnosti, formalnije rečeno: dijahronije i sinhronije, dat je suparničkim “narativima” koji govore o *bitnosti* ovog ili onog *lica-identiteta* umetnosti, odnosno, ovog ili onog *lica-identiteta* teorije. Zato je bitan polazni stav: da nema jedne koherentne i integrativne istorije XX veka, već da je reč o mnoštvu konkurentskih interpretativnih narativa koje nazivamo “istorijama” ili prihvatamo za “istoriju”. Danas, pravi i ozbiljni problem istorijske analize i interpretacije nije građenje konzistentne i hegemonne integrativne *slike* istorijskih nazova događaja, već izvođenje, dekonstruisanje, identifikovanje i interpretiranje mnoštva konkurentskih istorijskih narativa i, posebno, načina izvođenja reference od narativa prema događajima umetnosti i od događaja umetnosti prema narativima u teorijama kulture. To znači da su problematizovani višesmerni interpretativni potezi diskurzivnih identifikacija ka nediskurzivnim sredinama.<sup>11</sup> Time nije promenjen samo status umetničkog dela (slike, skulpture) u “tekst”, već i status slikara i skulptora u status umetnika kao autora.

U mnoštvu potencijalnosti ukazao bih na neizvesne slučajeve umetničkog rada u kojima dolazi do pomaka od fenomena kao čulnog izraza ka konceptualizacijama umetničke prakse kao autorefleksivno orijentisanog projekta. Konceptualizovane umetničke prakse kao autorefleksivno orijentisani projekti vode ka uspostavljanju potencijalnih teorijskih interpretativnih odnosa. Reč je o intertekstualnim proizvodnjama otvorenih i promenljivih atmosfera svetova umetnosti. Većina umetničkih dela, iz različitih epoha, bila je određena fenomenološkim, konceptualnim i teorijskim aspektima, ali tek izvesna dela su eksplicitno i pokazno problematizovala odnos fenomenološkog, konceptualnog i teorijskog u produkciji, prezentaciji i recepciji umetničkog dela. Takva dela su izuzetni iskoraci iz *normalne* umetničke

1 Klement Grinberg, “Modernističko slikarstvo”, 3+4 br. a, Beograd, 1978, str. 32–35.

2 Charles Harrison, “Introduction”, iz: *Art&Language – Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMontinternational, Köln, 1972, str. 14.

3 Arthur Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.

4 Achille Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milan, 1982; Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia International*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

5 Žil Delez, “Novi arhivar (*Arheologija znanja*)”, iz: *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 9–28; kao i Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

6 Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.

7 Frederic Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991.

8 Uoprediti: Kristine Stiles, Peter Selz (eds), *Contemporary Art – A Sourcebook of Artists’ Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996; Catherine David, Jean-Francois Chevrier (eds), *Politics/Poetics* (Documenta X – the book), Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997; i Laura Hoptman, Tomaš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Source Book for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002.

9 Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985, str. 21–33; Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.

10 Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clío, Beograd, 2001; i Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

11 Žil Delez, “Novi arhivar (*Arheologija znanja*)”, str. 17.

prakse. Na primer, Carvaggiova slika *David sa glavom Golijata*<sup>12</sup> (1609–10) problematizuje žanr biblijskog–starozavetnog slikarstva uvođenjem neočekivanih i nekanonizovanih i ka izvođenju subjektivnosti orijentisanih elemenata žanra autoportreta. Slikar je autoportret izveo na odsečenoj Golijatovoj glavi i time demonstrativno postavio kanonski biblijski prizor u arbitrarnom i nesigurnom polju izvođenja slikarske subjektivnosti i provociranja sopstvenog identiteta. Velazquezova slika *Les Meniñas*<sup>13</sup> ili *Kraljevska porodica* (1656) problematizuje odnos kanonizovanih pozicija prikazivanja pogleda slikara i pogleda gledaoca. Slikar i gledalac su suočeni sa determinacijama pozicioniranja subjekta pogleda ili sa determinacijama pozicioniranja pogleda iz koga se može izvesti koncept subjekta slikarstva. Odnosno, Courbet slikom *Slikarev atelje; realna alegorija koja prikazuje fazu od sedam godina mog umetničkog života*<sup>14</sup> (1855) dovodi u pitanje status, a to znači kriterijume verodostojnosti mimezisa, odnosno, statusa realističkog prikazivanja. Koncept realizma se izvodi i pokazuje kao alegorijski vizuelni tekst. Time se mnoštvo sugerisanih referencijalnih odnosa pokazuje kao neempirijsko prepoznavanje u domenu konvencionalnih identifikacija prikazanog događaja. U naznačenim primerima, konceptualna i konceptualno-pikturalna problematizovanja žanra, kanona pogleda i statusa prikazivanja su pojedinačne transgresije u kojima se i dalje od konceptualnog rada u slikarstvu očekuje karakterističan vizuelan, slikarski/pikturalni, umetnički ili estetski komunikacijski učinak. Međutim, tek u XX veku slikari i skulptori koji postaju “umetnici”, a to znači autori koji deluju između različitih umetničkih i kulturalnih disciplina, započinju da se bave pitanjima fenomena, koncepta i teorije kao bitnim autoreflektujućim problemom svakog pojedinačnog umetničkog čina ili produkta u odnosu na aktuelne ili istorijske paradigme umetnosti. Duchampov rad,<sup>15</sup> na intelektualno orijentisanom slikarstvu<sup>16</sup> i preoznačujućim *ready made*-ima, tokom prvih decenija XX veka, ukazuje na prelazak sa taktika *mimezisa* ili *izraza* kao stvaralačkog čina na kritičke taktike intelektualnog, a to znači konceptualnog<sup>17</sup> tretiranja umetničkog činjenja i delovanja u specifičnim kontekstima (svetovima, institucijama) umetnosti, kulture i društva. Pri tome, u trenutku kada pokaznost konceptualizacije dela postaje bitnija od *čulne pojavnosti*, tj. izgleda dela – tada delo počinje da funkcioniše i kao neka vrsta potencijalnog vizuelnog, objektnog, prostornog ili bihevioralnog *teksta*<sup>18</sup>. Umetničko delo u jednom trenutku prestaje da bude sam, završen i zatvoren “komad”, tj. oblikovani oblik. Umetničko delo postaje složeno izvođenje (*performing*) proizvodnje, razmene i potrošnje odnosa fenomena, koncepta i teorija kao složenih višemedijskih tekstova u specifičnim istorijskim i kulturalnim kontekstima (svetovima umetnosti i kulture). Umetničko delo je, zato, *tekstualni događaj* koji stabilizuje ili destabilizuje kontekstualnu situaciju, a to znači funkciju umetničkog dela. Zato, protokonceptualizmima nazivam sasvim heterogena, često neodređena i otvorena “polja” praktičnih i konceptualnih transformacija pojavnosti, statusa i funkcija umetničkog delovanja i dela u paradigmama modernizma početkom druge polovine XX veka. Različiti raskolnici<sup>19</sup> protokonceptualizmi od Duchampa preko Kleina, Manzonja, grupe Zero, Cagea, Johnsa, Rauschenberga, pokreta OHO, grupe Gorgona, Mangelosa, Radovanovića, Kaprowa, Warhola, Richtera ili Reinhardta pa do postminimalizma Mela Bochnera i Sol LeWitta jesu različite prakse izvođenja konceptualnog tretiranja statusa i funkcija umetničkog i kulturalnog delovanja, zapravo odnosa: umetnik–delo–kontekst–društvo<sup>20</sup> u višeregistarskim nekonzistentnim intertekstualnim teorijskim prostorima kulture i društva.

## Neoavangarde i protokonceptualizmi

Neoavangardom<sup>21</sup> se nazivaju ekscenke, eksperimentalne i emancipatorske umetničke prakse koje su nastale:

1. kao rekonstrukcije, reciklaže ili revitalizacije specifičnih praksi istorijskih avangardi, posebno dade i konstruktivizma;
2. kao konkretne, ali marginalno pozicionirane, realizacije velikih modernističkih i avangardističkih tehnoloških, emancipatorskih, političkih i umetničkih *utopija*; i
3. kao uspostavljanje autentičnih kritičkih, ekscenih, eksperimentalnih i emancipatorskih umetničkih praksi u hladnoratovskoj klimi dominirajućeg visokog modernizma.

12 Leo Bersani, Ulysse Dutoit, “Losing It”, iz: *Caravaggio's Secrets*, The MIT Press, Cambridge, 1998, str. 85–91, 94, 98, 99.

13 Mišel Fuko, “Pratilje”, iz: *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971, str. 71–83; i John Searle, “*Les Meniñas*”, *Domesti* br. 7–9, Rijeka, 1981, str. 109–116.

14 Braco Rotar, “Igre realnosti”, iz: *Govoreće figure – eseji o realizmu*, Analecta, Ljubljana, 1981, str. 101–134.

15 Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, 1993.

16 Marcel Duchamp, “Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji” (1946), iz *Marcel Duchamp*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 33–36.

17 Sylvère Lotringer iznosi tezu da su Duchampovi razlozi za napuštanje umetničkog stvaranja konceptualni a ne teorijski. Videti: Sylvère Lotringer, “Doing Theory”, iz: Sylvère Lotringer, Sande Cohen (eds), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001, str. 127.

18 Roland Barthes, “Od djela do teksta” (1971), iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 202–207.

19 Pojam *raskola* (*différend*) upotrebljavam po Jean-François Lyotardu, “Glosar”, iz: *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5.

20 Redakcijski uvodnik: “Umetnost, družba/tekst”, *Razprave Problemi* št. 3–5 (147–149), Ljubljana, 1975, str. 1–10.

21 Mikloš Sabolčić, *Avangarda & Neoavangarda*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

Istorijske avangarde<sup>22</sup> su se razvijale od kraja XIX veka do poznih dvadesetih i ranih tridesetih godina XX veka. Karakteriše ih ekscesni, eksperimentalni i inovatorski umetnički rad u buržoaskom industrijskom društvu. Istorijske avangarde su, s jedne strane, prethodnica ili pokretačka paradigma uspostavljanja modernističke kulture, a s druge strane, kritika tradicionalizacije modernizma unutar buržoaske umerene i stabilne modernosti, ali i kanonizovane autonomije umetnosti. Naprotiv, neoavangarde više nemaju status prethodnice ili pokretačke paradigme u odnosu na modernu, već imaju karakter korektivne, alternativne, kritičke ili subverzivne prakse unutar dominantnog visokog modernizma poznog i postindustrijskog društva. Paradigme neoavangarde se, zato, ne mogu jednostavno identifikovati kao “avangarda iz druge ruke”,<sup>23</sup> već se *moraju* interpretativno preispitivati kao izvođenja različitih kritičkih, emancipatorskih, stvaralačkih, proizvodnih ili bihevioralnih mogućnosti u umetnosti i kulturi visokog modernizma. Neke neoavangardne pojave u svom začetku direktno reinterpetiraju i recikliraju prakse istorijskih avangardi, na primer, rani neokonstruktivizam (Nicolas Schöffer ili Victor Vasarely). Neke druge neoavangarde započinju u samoj kritičnoj aktuelnosti dominacija i hegemonije visokog modernizma, na primer, umetnost posle enformela, američka neodada, fluksus, hepening i protokonceptualizmi. Međutim, ono što neku umetničku praksu ili neko delo na očigledan način identifikuje kao neoavangardno jeste kritički odnos prema tada aktuelnoj visokomodernističkoj pozno- ili post- industrijskoj kulturi i njenim hijerarhijskim modelima strukturacije kulturalnih autonomnih identiteta, statusa, funkcija i pozicija umetničke prakse.

Protokonceptualizmi su različiti slučajevi ili pojave u heterogenom polju neoavangardi. Protokonceptualizmima se nazivaju one umetničke prakse kod kojih dolazi do kritike i subverzije koncepta i fenomena narativne verbalne, vizuelne, akustičke ili bihevioralne produkcije funkcije i efekata autonomnog visokoestetizovanog umetničkog dela. Drugim rečima, dolazi do premeštanja interesovanja sa funkcija značenjsko-posredničkih efekata umetničkog verbalnog, vizuelnog, akustičkog ili bihevioralnog teksta na funkcije materijalnog ustrojstva i dejstva teksta i pozicija teksta u kulturalnom kontekstu. To znači da se pomak načinio od “znaka” kao komunikacijskog zastupnika u funkcionisanju mimetičkih i ekspresivnih potencijalnosti dela ka pojavnosti odigravanja *označiteljskih praksi* koje ne mogu biti verbalizovane u svim svojim aspektima.<sup>24</sup> U trenutku kada je destruiran koncept narativne komunikacijske mimetičke ili ekspresivne funkcije dela,<sup>25</sup> tj. funkcije dela koje reprezentuje moguću *verbalnu priču* ili *stanje* duha, postavilo se pitanje o legitimnosti umetničkog čina, a to znači o metaodnosima koncepta i fenomena dela u odnosu na svet umetnosti, kulturu i društvo. Time je postavljena koncepcija autorefleksivne ili, nešto kasnije, metaumetničke prakse kao prakse izvođenja (*performing*) u intertekstualnom polju naspram tradicionalno kanonizovane modernističke prakse autentičnog stvaranja kao prikazivanja ili kao izražavanja ljudske istine, biti ili... Došlo je do obrta, od prezentovanja egzistencijalne istine ljudskog bića kroz umetnost, do prezentovanja konceptualne, političke, institucionalne, itd... potencijalnosti subjekta u procesu konkretnog mikro- ili makro- društvenog ponašanja.

### Autorefleksija kao kritičan aspekt protokonceptualističkih taktika

Svako umetničko delo *govori* ili čulno pokazuje to kako je stvoreno, proizvedeno ili izvedeno, odnosno, kako deluje u konkretnom istorijskom i geografskom svetu. Ali, tek sa nekim umetničkim delima se postupak formulisanja i funkcionisanja dela konceptualno-morfološki predočava kao bitna pokazna funkcija i efekat dela. Pitanje autorefleksije je pitanje specifičnog konceptualno-naglašenog *sadržaja* kojim se predočavaju procedure i protokoli izvođenja i funkcionisanja dela u specifičnom kontekstu. Autorefleksija je orijentisan način prikazivanja ili ogledanja bihevioralno-konceptualnog rada na konkretnoj slici, skulpturi, instalaciji, fotografiji, performansu ili tekstu. Autorefleksijom se pokazuje postupak stvaranja umetničkog dela i načina na koje ono funkcioniše (deluje, razmenjuje, troši, prima, identifikuje) u specifičnim kontekstima. Tzvetan Todorov je koncept autorefleksije opisao na sledeći način:

Umetnost dvadesetog veka otkrila je to svagdašnje svojstvo umetnosti: delo priča o sopstvenom stvaranju, ono što jedno platno iznosi, to je kako je izrađeno; tekst kako je napisan.<sup>26</sup>

Koncept autorefleksije nije koherentan, što znači da se u različitim delima naglasak stavlja na različite mogućnosti autorefleksivnog pokazivanja:

- a. pojava dela pokazuje konstitutivni ili morfološki ili topološki izgled u trenutku prisutnosti dela – na primer, slika Maxa Billa *Feld aus sechs sich durchdringenden* iz 1966–67. ne pokazuje ništa drugo do to da je konstrukcija bojnih površina izvedenih po formalno izabranom konceptu rastera ili Manzonijsve slike iz serije *Achrome* iz

22 Paul Wood (ed), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, 1999.

23 Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 91.

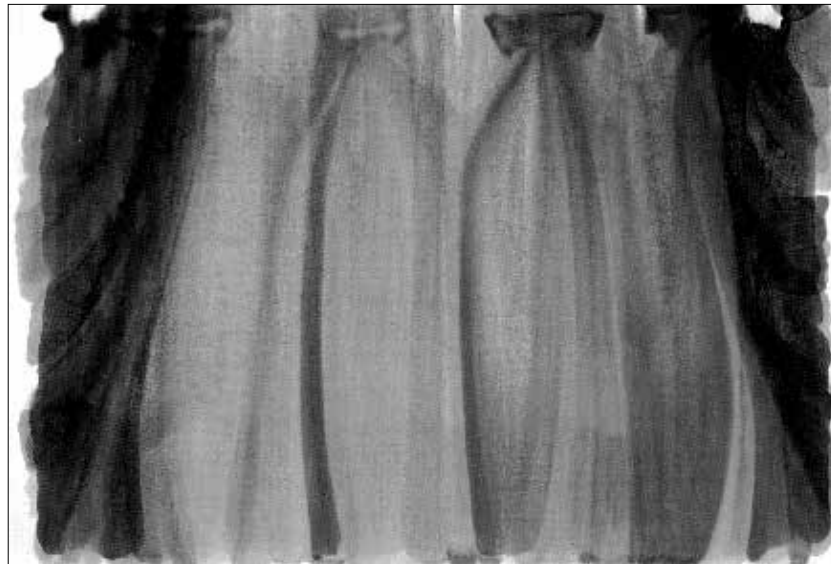
24 Julia Kristeva, “The subject in process”, iz: Patrick French, Roland-François Lack (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.

25 Na primer da slika prikazuje svet, da muzika sugerise osećanja, da proza opisuje život, itd...

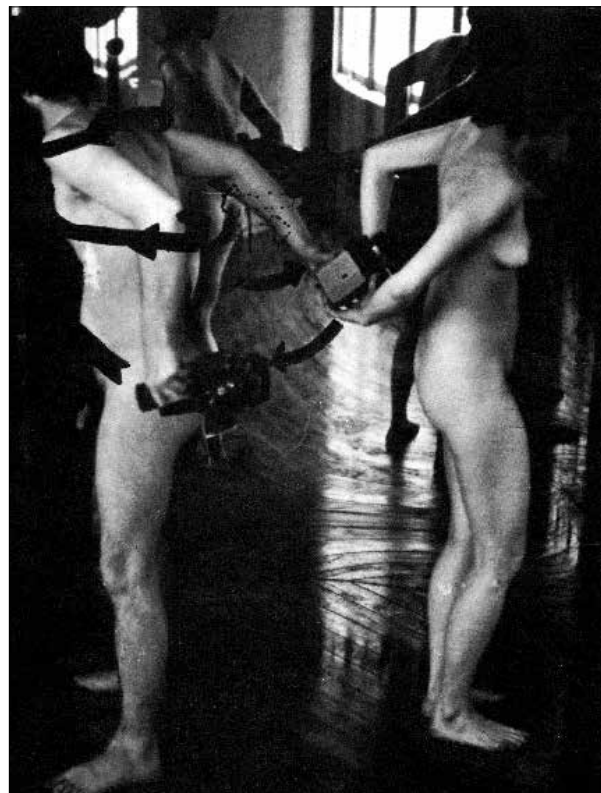
26 Navedeno u tekstu Katarin Mile, “Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 11.



Max Ernst, *Lekcija iz automatskog pisanja*, 1924.



Morris Louis, *Saraband*, 1959.



Dan Graham, *Body Press*, 1970–77.

- 1958–59. pokazuju izgled/topologiju površine kao same prisutnosti materijalne površine – u oba slučaja površina slike nije *izvor* pikturne metafore, već pokazivanje doslovne same materijalno-bojene površine tu i sada u trenutku gledanja;
- b. pojavnost dela otkriva tragove procesa/događaja stvaranja dela – na primer, Pollockova slika *Number 1* iz 1949. pokazuje tragove-trajektorije čina prosipanja (*dripping*) boje po površini platna kao mesta slikareve telesne egzistencije ili Kleinova slika *ANT 85* iz 1960. pokazuje plave tragove otiskivanja nagih ženskih tela po površini platna tokom javnog spektakla – na osnovu obe slike moguće je približno rekonstruisati ponašanje slikara tokom izvođenja dela;
  - c. pojavnost dela je proces, tj. prekoračenje od dela kao statičnog komada u proces kao egzistencijalno ili bihevioralno izvođenje – na primer, izvođenje i dokumentovanje procesa slikanja kao prezentacije čina stvaranja (Picasso), egzistencije slikara (Pollock, 1950), izraza vitalne unutrašnje snage (Mathieu, 1957), “dendi i mačo bihevioralnosti umetnika” (Klein, 1960), pragmatičnog ponašanja kompozitora kao umetnika izvođača (Cage, 1961), ironičnog destruisanja mitologizacije umetnikove vitalne, mačo ili metafizičke izuzetnosti (Manzoni, 1961. ili Oldenburg, 1961), trivijalnih svakodnevnih oblika ponašanja (Acconci, Oppenheim, kasne šezdesete i rane sedamdesete);
  - d. čulna pojavnost dela je proces izveden kroz procedure kojima se razvija i, metaforično rečeno, *transcendira delo*, tj. prenosi čulnost dela do konceptualnog ili teorijskog predočavanja – Cageova poetička, teorijska, politička i religiozna predavanja (od šezdesetih do devedesetih godina), Flintova teorijska, politička i ekonomska predavanja (šezdesete godine), Beuysova šamanistička predavanja kao skulptorsko umetničko delo (sedamdesete godine);
  - e. pojavnost dela demonstrativno pokazuje potencijalnosti funkcija dela u odnosu na subjekt umetnika, subjektivnost posmatrača, okvire mikrokulture kojoj umetnik pripada, okvire šire kulture i društva – teorijski tekstovi izloženi kao inicijalni uzorci u pokretanju teorijsko-bihevioralnih ponašanja umetnika i publike (tekstovi i instalacije konceptualnih umetnika – Josepha Kosutha, Victora Burgina, grupe Art&Language, grupe KôD).

U svakom od ovih slučajeva su u pitanju redefinisanja statusa umetničkog dela od komada u proces/događaj. Proces /događaj se prezentuje značenjima, vrednostima i funkcijama umetničkog dela na mestu očekivanja pojavljivanja komada. Status umetničkog dela, kanonizovan kao prvostepena pojavnost (slika, skulptura), redefiniše se pokazivanjem procesa /događaja realizacije umetničkog dela u drugostepenu konceptualnu potencijalnost. Stav da delo ili konačni rezultat nisu bitni, već je bitan egzistencijalni čin, iskustvo i svest, temelji se na uverenju da je umetnost istraživanje ili način života ili igra, a delo samo jedno od pomoćnih trenutnih *instrumenata* istraživanja, življenja ili igre. Wittgenstein je *Tractatus* završio rečima da se njegovi stavovi rasvetljavaju time što ih onaj ko ga razume na kraju priznaje za besmislene, kada se kroz njih, po njima i preko njih popne napolje.<sup>27</sup> Karakteristična je pozicija da problem, inspiraciju i zadatak umetničkog rada treba egzistencijalno i bihevioralno prevladati i predočiti, a ne preobraziti u proizvod. U tom smislu, Argan je pisao o razvoju moderne umetnosti u smeru istraživanja.<sup>28</sup> Po Arganu, rezultat ne mora biti dostignut ili možda nije vredan spomena ili je prevaziđen u samom času kada se smatra da je dostignut, tj. proces se verifikuje sam po sebi kao model mišljenja, rada, ili, jednom rečju, ponašanja.<sup>29</sup> Germano Celant u raspravi o *siromašnoj umetnosti* i njenoj postobjektnoj karakterizaciji utvrđuje da su činovi (performansi, akcije) umetnika svesne identifikacije realnosti, akcije i mišljenja kroz neprekidno verifikovanje umetnikovog mentalnog i fizičkog postojanja. Autor se stavlja u središte između ideje i materije, postajući isključivi protagonista događaja integrišući se sa aktuelnošću kroz neposredno razvijanje u vremenu i prostoru.<sup>30</sup> Bez obzira na to da li je direktno ili indirektno ekspliciran, proces postaje određujući, jer se delo kroz njega razvija materijalno, tehnički, fenomenološki i konceptualno. Proces realizacije rada je dinamična osnova na kojoj se delo formira i razvija, prekoračuje granice ili ih utvrđuje. Pollock je govorio da on stvara delo poput prirode, nasuprot njemu, Warhol je pisao da on radi poput mašine.<sup>31</sup> Proces je u verifikaciji dela, njegovo transcendiranje od običnog materijalnog objekta u izuzetni objekt izuzetnog umetničkog čina. Koncept *remek-dela* se iz domena vrednovanja izuzetnog komada (slike, skulpture) pomera u domen vrednovanja izuzetnog sublimnog, herojskog ili mitskog čina/gesta ili ponašanja umetnika. Delo nije vredno po tome što je *pravi komad*, već po tome što je nastalo na izuzetan način, što ga je stvorio izuzetan subjekt. A izuzetan subjekt je *hipoteza* koja nastaje iz konceptualizovanja i kanonizovanja Courbertovog revolucionarnog angažmana, Van Goghovog ludila, pionirske snage Pollockovog kvaziritualnog gesta ili iz apsurdnog bičevanja površine slike/objekta u Gattinovim enformel radovima. Autorefleksivna analiza funkcija umetničkog rada se iskazuje na dva načina:

27 Ludvig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, str. 189.

28 Giulio Carlo Argan, “Umjetnost kao istraživanje”, iz *Nova tendencija* 3, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965, str. 15–17.

29 Giulio Carlo Argan, “Umjetnost kao istraživanje”, str. 16.

30 Germano Celant, navedeno u: Ješa Denegri, “Germano Celant i problem akritičke kritike”, *Izraz* br. 4–5, Sarajevo, 1972, str. 381.

31 Navedeno u: Brian Wallis, “Telling Stories: A Fictional Approach to Artists’ Writings”, iz *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987, str. xi.



- (a) umetnički rad ili neki potencijalni proces analogan je *simptomu*, tj. otkriva mehanizme koji upravljaju delom, usmeravaju ga, nagoveštavaju i utvrđuju njegova značenja i vrednosti; i
- (b) umetničko delo pokazuje kako se menjaju značenja dela, a da se pri promenama funkcija rada ne menja fenomenologija (pojavnost, izgled, morfologija) samog komada.

U oba slučaja umetničko delo je blisko eksperimentalnoj situaciji u kojoj se simuliraju i demonstriraju složene značenjske, aksiološke, psihološke i socijalne dimenzije sveta umetnosti. Delo je postavljeno kao prvostepena situacija (simptom, uzorak, eksperiment) da bi se efekti prvostepene situacije otkrili, pokazali i objasnili na drugostepenom nivou.

Koncepti i realizacije autorefleksije se uspostavljaju u rasponu od formalnih shema predočavanja površinskih vizuelnih morfologija jednog komada, na primer Pollockove ili Manzonijeve slike. Zatim, koncept i realizacije autorefleksije se uspostavljaju preko pokaznih modela izgleda i značenja komada u instrumente događaja u umetnosti i kulturi, na primer, različiti slučajevi performans arta (Duchampova, Beuysova). I konačno, taktike autorefleksije postaju instrumenti konceptualizacija višeznačnog i višeregistarskog umetničkog dela, na primer, rad Laurie Anderson sa sistemom rok muzike ili Orlan sa bio-političko-medicinskim institucijama poznog kapitalizma. Autorefleksivno višeznačno i višeregistarsko delo se pojavljuje kao *mapa* puteva jednog složenog i heterogenog postupka koji se, korak po korak, otkriva u percepciji pojavnosti i čitanju značenja u relacijama sa drugim značenjima i pojavnostima kulture. Umetničko delo je kao delo o umetnosti produkovano na osnovu drugih dela umetnosti koja su citirana, montirana i uvedena primenom različitih i raznorodnih poetičkih ili dizajnerskih ili organizacionih procedura. Autorefleksivno umetničko delo ne "govori" o samom procesu realizacije, već o označiteljskoj strukturi potencijalnih, aktuelnih i brisanih intertekstualnih i intersocijalnih relacija koje prethode i uokviruju proces realizacije i mišljenja u procesu realizacije i o njemu. Polazeći, na primer, od Foucaulta,<sup>32</sup> o umetničkom delu se može govoriti kao o primerku pogodnom za pokaznu *arheološku rekonstrukciju* označiteljskih anticipacija i potencijalnosti istorije umetnosti i kulture, istorije subjekta, istorije intersubjektivnih odnosa, istorije okružujućih tekstova i slika.

U umetnosti dvadesetog veka pitanje autorefleksije je rešavano, najčešće, sa tri karakteristična autorefleksivna pristupa: (a) poetički, (b) metodološko-autokritički, i (3) protokonceptualistički.

Poetička koncepcija autorefleksije pokazuje da je umetničko delo određeno i okarakterisano aspektima "stvarnog" subjekta (uma, duha, psihe, nesvesnog) koji prethode delu, koje delo izražava i na koje referira. Poetička koncepcija autorefleksije je neposredna posledica značenjske i smisaone verifikacije apstraktnih umetničkih dela koji ne referiraju na aktuelna stanja stvari sveta ili čije reprezentacije nisu date na konzistentan način, saglasno uobičajenom iskustvu ili narativnom okviru. Poetička koncepcija autorefleksije je, takođe, karakteristična za ekspresionističke i nadrealističke umetničke prakse. Apstraktna geometrijska slika, ekspresionistički gestualno deformisana figura, haotični gestualni potezi automatskog crteža ili nelogična i neempirijska predstava prizora u fantastičkom slikarstvu ne mogu biti interpretirane pozivanjem na sličnost izgleda slike i izgleda referencijalnog originala, na vezu izgleda dela i kanonizirane fikcije (istorijski događaj, mitska priča, biblijska scena), već se verifikuju pozivanjem na autorefleksiju. Slika ili tekst ne prikazuju aktuelno stanje stvari sveta, već su izraz unutrašnjih stanja subjekta (na primer, po Kandinskom<sup>33</sup>). Koncept "izraz" (ekspresija) se razlikuje od zamisli "prikazivanja" po tome što se prikazivanje zasniva na pikturalnoj sličnosti, tj. ikoničkoj vezi ili rekonstrukciji invarijanti viđenog u svetlosti ambijenta, a izraz na zamisli ostavljanja traga. Trag može biti ostatak nekog čina, njegova indirektna posledica ili znak za čin. Arbitrarnost znakovne karakterizacije traga bitnija je od sličnosti ili pikturalne podudarnosti sa referentnim originalom. Koncept traga se povezuje sa onim aspektima koji se ne mogu vizuelno prikazati, već se tek sekundarno mogu razumeti ili doživeti preko posrednih sugerišućih modela ponašanja umetnika. Aspekti koji se ne mogu direktno percipirati imenovani su kao unutrašnja stanja i procesi subjekta. Oni se u zavisnosti od aktuelizovane teorije, određuju kao "unutrašnja nužnost" (Kandinski), "psihičko" (Kuspit), "duhovno" (Ringbom), "podsvesno" (Jung), "nesvesno" (Freud, Lacan), "paranoično" (Dali), "šizofreno" (Deleuze i Guattari) itd.<sup>34</sup> Referentna relacija slike koja ne prikazuje i unutrašnjih stanja subjekta uspostavlja se u datom mogućem svetu u kome umetnik i posmatrač saučestvuju kroz uspostavljanje konvencija izraza. Bez konvencija izraza ne možemo utvrditi kontekst i značenja traga kao traga izražavanja. Način uspostavljanja referentne relacije slike i unutrašnjih stanja je bliži uspostavljanju referentnih relacija teksta i sveta u književnosti, nego slike i sveta u prikazivačkom-kao-ikoničkom slikarstvu. Način se zasniva na interventnoj relaciji koja se uvodi arbitrarno ili konvencionalno, koja jednom uvedena postaje *prirodno* ili *normalno* prihvatljiva i razumljiva. Naznačeni skok iz materijalnosti slike u unutrašnje, duh, nesvesno, psihi itd. diskontinualan je. Potencijalni i univerzalizujuć rascep duha i materije popunjava

32 Michel Foucault, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.

33 Vasilij Kandinski, "O duhovnom u umjetnosti", *Umetnost* br. 37, Beograd, 1974, str. 63–81.

34 Uporedi: Maurice Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Abbeville Press, New York, 1986; Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, New York, 1993; i Brian Massumi (ed), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

se efektima diskurzivnog rada, koji ne moraju uvek biti samo diskurzivne naznake. Zadržaću se na primeru automatskog crteža i teksta u nadrealizmu. Polazna konvencija automatskog crteža ili teksta jeste da se oni zasnivaju na neusmerenom i nekontrolisanom crtanju/pisanju koje je trag izraza ili telesne intervencije iz nesvesnog. Da bi trag bio prepoznat kao učinak nesvesnog, nesvesno mora da odgovara pretpostavljenom scenariju:

Breton je klasifikovao sedam kategorija identifikacije: (1) kontradikcije; (2) predstave u kojima je jedan od termina skriven; (3) predstave koje su uvedene pomoću metafore ali ne funkcionišu saglasno mogućnostima koje su sugerisane u metafori; (4) predstave koje poseduju karakter halucinacije; (5) predstave koje apstraktnim skrivaju konkretno; (6) predstave koje uključuju negaciju nekih elementarnih fizičkih svojstva; i (7) predstave koje provociraju smeh.<sup>35</sup>

Zapaža se paradoks između zahteva za neusmerenim i nekontrolisanim škrabanjem (crtanjem, pisanjem) i propisanim kriterijumima/kanonima identifikacije. Naznačeni paradoks je lako pokazati i na primerima ekspresionističkih slika u kojima se, na primer, ludilo umetnika povezuje sa deformacijom/iskrivljenjem oblika i figura na slici, odnosno, neuobičajenim izvođenjima odnosa boja. Paradoks se može razumeti trostruko: (1) prihvata se prećutna konvencija koja povezuje neusmerenost vizuelne morfologije i kanonizovanost verbalne interpretacije, (2) pokazuje se da je to još jedan od paradoksa posmatranog pokreta (nadrealizma, ekspresionizma), drugim rečima, paradoks poetičke strukture se prihvata kao još jedan od primera paradoksalnosti pokreta, na primer, nadrealizma, i (3) paradoks se kritički locira, pokazuje se da su projektovane potencijalne veze slike i duha kvaziuzročne, odnosno da je ustanovljena korespondencija diskurzivni produkt sugestivne atmosfere za delo.

Metodološko-autokritičke funkcije autorefleksije razradio je Clement Greenberg u eseju "Modernist Painting" (1964). U tekstu su definisane i tumačene osnove modernizma i njemu odgovarajućeg slikarstva. Greenberg gradi sintetizujući uvid u američko slikarstvo visokog modernizma od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije. Koncept modernizma, po Greenbergu, vodi poreklo od Kantovog ustanovljenja autokritičke tendencije u filozofskoj analizi. Tipičan modernistički autokritički *metod* je izveden kao imanentna unutrašnja analiza specifičnih i autonomnih disciplina:

Mislím da je suština modernizma u tome što upotrebljava karakteristične metode discipline da bi kritikovao samu disciplinu – ne da bi je podrivao, već da je čvrsto utvrdi u svom području kompetencije.<sup>36</sup>

Kriterijum kompetencije je određen usredsređenošću na autorefleksivnu spoznaju posebnosti discipline i njenih bitnih i suštinski određujućih aspekata. Kompetentan rad je određen procedurama koje su specifične i imanentne za odgovarajuću specifičnu disciplinu. Filozofska kompetencija se razlikuje od kompetencije rada u nauci ili umetnosti, a kompetencije slikarstva se razlikuju od kompetencija poezije, pozorišne umetnosti, skulpture ili filozofije:

Zato svaka umetnost treba da bude ustanovljena kao "čista". U svojoj "čistoti" ona pronalazi potvrde svojih kvaliteta i svoje nezavisnosti. Čistota znači autodefinisanje, a poduhvat autokritike u umetnosti postaje u punom smislu reči autodefinisanje.<sup>37</sup>

Greenberg navodi bitne aspekte modernističkog apstraktnog slikarstva. On ukazuje na stav da realistička i iluzionistička umetnost prikriva "čistu" prirodu medija. Nasuprot tome, modernizam skreće pažnju na medij umetnosti i na bitna svojstva umetnosti. Autokritička analiza medija locira specifičnosti područja i granica medija. Autokritička analiza slikarstva determiniše domen i granice slikarstva kao specifične discipline. Utvrđivanje kompetencije slikarstva kao posebne umetničke discipline jeste autokritičko eliminisanje metoda, aspekata i efekata koji nisu tipični za slikarstvo i njemu imanentne tehnike. Bitni i imanentni aspekt slikarstva je plošnost slike – time modernističko slikarstvo pruža otpor prikazivačkom, odnosno perspektivnom modusu i, s druge strane, koncepcijama slike kao objekta. Greenberg naglašava da spoznaja suštinskih normi i konvencija slikarstva ograničava uslove pod kojima se "markirana" površina iskušava, doživljava i prosuđuje<sup>38</sup> kao slika. Pre nego što se postavi za objekt pikturalne umetnosti, u modernističkom slikarstvu se "književna tema" prevodi u optičke, dvodimenzionalne karakterizacije, drugim rečima, potenciraju se specifično slikarski kvaliteti. Autokritička analiza specifične discipline je autorefleksivni proces razvijanja koherentnih, konceptualno i fenomenološki zatvorenih sistema koji se usavršavaju u smeru autonomije i posebnosti pojedinih umetnosti. Naznačena metodološka koncepcija je formalistička pošto značenja umetničkog rada određuje internim relacijama bitnih aspekata medija i njihovom direktnom recepcijom. Ona je estetičko-formalistička pošto su intencije produkcije usmerene ka estetskim učincima, a ne ka spoznaji, komunikaciji, ideološkim funkcijama itd. Spoznaja granica i prirode medija, na primer slikarstva, u funkciji je postizanja estetskog učinka percepcije čiste pojavnosti pikturalne

35 Judi Freeman, "The Dada&Surrealist Word – Image and its Legacy", *Art&Design*, London, 1989, str. 23.

36 Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", 3+4 br. a, Beograd, 1978, str. 32.

37 Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", 3+4 br. a, Beograd, 1978, str. 32.

38 Razradu teorije ukusa videti u: Clement Greenberg, *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

površine. Greenberg naglašava da autokritičnost modernističkog slikarstva nije teorijski orijentisana, odnosno, da nije demonstracija teorijskih propozicija, već da je u pitanju spontan, podsvestan i individualan proces:

Ponavljam da modernistička umetnost ne nudi teorijske demonstracije. Pre bi trebalo reći da ona sve teorijske mogućnosti konvertuje u empirijske, na taj način nenamerno testirajući relevantnost svih teorija o umetnosti u odnosu na aktuelnu praksu i iskustvo umetnosti.<sup>39</sup>

Naglašavanje empirijskog naspram teorijskog, funkcije spontanosti, podsvesti i individualnosti, kod Greenberga nema karakter avangardističkog proboja racionalističkih okvira kulture ili provokacije aktuelnih vrednosti, niti povratak ishodišnoj primitivnoj slobodi divljaka i deteta. U pitanju je jedna od mogućih realizacija kantovske “bezinteresnosti” samog estetičkog kao čulnog doživljaja. Za Greenberga “bezinteresnost” estetičkog doživljaja znači “čistotu” estetskog iskustva, a “čistota” estetskog iskustva znači autonomiju i začaurenost estetskog doživljaja i iskustva u odnosu na druge doživljaje, iskustva i saznanja. Kada se naznačeni lanac određenja primeni na stvaranje umetničkog dela, tada se produkcija otkriva kao spontani, još ne konceptualizovani i teorijski neusmereni rad sa specifičnostima umetničke produkcije koje se empirijski pročišćavaju u autorefleksiji. Greenbergova teorija autorefleksije pruža efikasan instrumentalni metod i podršku konkretizacijama autokritičkog pročišćavanja slikarskog medija, posebno apstraktnog nereferencijalnog slikarstva. Poetički model autorefleksije nije nužno sadržan u samom delu. Autorefleksivni podaci o mentalnom, duhovnom, psihičkom ili nesvesnom su deo diskurzivne, autopoetičke, verifikacije i nadgradnje umetničkog dela. U pitanju je ukazivanje na istoriju dela, uslove njegovog nastanka i “mesto” porekla. Metodološki model autorefleksije u Greenbergovoj interpretaciji je postupak koji prethodi delu, izvodi se u obliku zaključaka o postupcima građenja rada i primenjuje se u procedurama autokritičkog razjašnjenja i formulisanja specifičnog, čistog i autonomnog slikarskog medija. Postupak građenja slike može biti prepoznat i naslućen u njenoj pikturalnoj pojavnosti, što je slučaj sa Pollockovim *dripping* slikama, ali to nije nužni zahtev.

Nasuprot poetičkom i autokritičko-metodološkom modelu autorefleksije u protokonceptualnoj i konceptualnoj umetnosti jeste autorefleksija postavljena kao određujuća taktika izvođenja umetničkog dela. U izvesnim slučajevima su izjednačeni postupci izvođenja dela i funkcije dela – na primer, Hans Haacke sa regulacionim ekološkim delom *Condesation Cube* (1963–65) ili analizom političke pozadine sistema umetnosti *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974). U drugom slučaju delo je ponuđeno kao diskurzivno i konceptualno zastupanje postupka građenja dela u rasponu od formalne, preko značenjske do ideološke, mentalne ili spiritualne karakterizacije – na primer, tekst ukazuje na čulno neprikaziv događaj – Robert Barry *Telepathic piece* (1969) ili Mel Bochner razvija arbitrarnu analizu geometrije galerijskog prostora u *48 standards (A)* (1969). U nekim sledećim slučajevima autorefleksivno određenje procedura koje prethode delu, pojavnosti dela i funkcija dela ukazuje se kao uvod u teorijski pristup analizi, objašnjenju i interpretaciji umetničke prakse – na primer, Art&Language *Hot cold* (1967) ili *Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)* (1972) ili Victor Burgin *This Position* (1969). Autorefleksivni postupak je u protokonceptualnoj umetnosti bio usmeren na prezentaciju umetnikovog koncepta kao bitnog aspekta ili okvira ili jezgra umetničkog dela. Na primer, Manzoni jevo delo *Merda d'artista* (1961) nema lako čulno prepoznatljive odlike “umetničkog dela”, umetnikova namera izlaganja sopstvenog konzerviranog izmeta dobija značenje tek kroz konceptualno mapiranje statusa umetnika kao stvaraooca ili nestvaraooca u postenformel sistemu umetnosti. Drugim rečima, Manzoni izlaže “svoj otpadak” kao industrijski upakovan artefakt konfrontirajući idealitete egzistencijalizma u enformelu, umetnik izlaže sebe i svoju dramu na direktan materijalan način, i liberalnog pragmatizma da je na tržištu sve roba. Manzonieva operacija je razumljiva tek kroz razumevanje njegovog koncepta. U konceptualnoj umetnosti je autorefleksivni postupak dobio dve povezane funkcije: (a) funkciju transformacije prvostepenog *umetničkog dela* u drugostepeni *umetnički rad*, pri čemu je referent drugostepenog umetničkog rada složenost uslova, zamisli, procedura građenja ili izvođenja dela, i (b) funkciju transformacije delanja umetnika iz domena produkcije dela ili stvaranja/proizvođenja prvostepenih pojavnosti dela, u domen konceptualne i teorijske analize, objašnjavanja i interpretacije. Sadržaj rada postaje način na koji je rad načinjen, tj. umetnički rad *govori* o načinu na koji je načinjen i prezentovan. Način na koji rad pokazuje način svog nastajanja i prezentacije se ukazuje kroz zahteve za minimalnom racionalizacijom i time demistifikacijom “misterije” stvaranja umetnosti. Zahtev za minimalnom racionalizacijom, koji se ostvaruje uspostavljanjem koherencije intencija umetnika, procedure i dela, zadobija karakterističnu kritičku dimenziju time što izuzetni čin stvaranja smešta u okvire racionalizacije i adekvatne diskurzivne deskripcije. Kritički potencijal protokonceptualističkog autorefleksivnog rada se ispoljava u razotkrivanju mistifikacija ili romantičarskih shema, koje čin stvaranja umetnosti, uobičajeno, zastupaju kao izuzetan, herojski i sublimni čin *ispoljavanja* nesvesnog, intuitivnog, vizionarskog.

Autorefleksija u protokonceptualnoj umetnosti je transformisana obrtom od jakog centriranog subjekta-umetnika koji autokritički razvija svoj slikarski rad na razini empirijskog istraživanja ka slikaru-autoru i umetniku-autoru koji sebi dozvoljava iskorak iz modernističkih kanonskih potencijalnosti empirije u decentrirani konceptualno orijentisani

39 Klement Grinberg, “Modernističko slikarstvo”, 3+4 br. a, Beograd, 1978, str. 34.

*ohlade*ni gest i ponašanje (Klein, Manzoni, Johns, Rauschenberg, Cage, Kaprow, Warhol). Koncept autorefleksije se, zato, dekonstruiše konceptualnom problematizacijom moćnog individuuma, centriranog subjekta, koji postupno počinje da dovodi u pitanje netransparentni i prividno samorazumljivi izražajni-herojski i konzistentni identitet modernističkog slikara/skulptora, ukazujući na moguće hipotetičke pluralne konstrukcije transparentnog subjekta i subjektivnosti umetnika u specifičnom institucionalnom svetu umetnosti. Naznačeni preobražaj vodi od *logocentričnog* slikara, tj. subjekta-kao-izvora autorefleksivnog razvijanja pikturalne forme u visokom modernizmu (Picasso, Pollock, Rothko, Newman, Noland), do umetnika koji konceptualno predočava svoj rad, gest ili ponašanje uvodeći ga u polje diskurzivnih analiza koje će se otvoriti ka plutajućim tekstualnim obećanjima teorijskog identifikovanja, ne više subjekta umetnosti, već trenutnog pozicioniranja identiteta umetnika u polju kulture. Zato, “autor” koji stvara protokonceptualističko umetničko delo nije ništa drugo do hipotetički subjekt,<sup>40</sup> a to znači da “autorovo ime” služi da se obeleži postojanje određenog vida diskursa koji u datoj kulturi mora dobiti određeni status.<sup>41</sup> Taj status se zadobija izvođenjem (*performing*) kao intervencijom u specifičnom odnosu tekstova koji omogućavaju predočavanje prelaska sa strategije subjekta na strategiju identiteta.<sup>42</sup> Zato, sasvim paradoksalno protokonceptualizam u svojim različitim i neuporedivim varijantama priprema “teren” za prelazak sa taktika “autorefleksije” na taktike “intertekstualnosti”. Ova promena se dešava u konkretnim istorijskim uslovima hladnoratovskog visokog modernizma<sup>43</sup> kasnih pedesetih godina i u emancipatorskim i revolucionarnim<sup>44</sup> šezdesetim godinama kada dolazi do konfrontiranja dominantnih centara i margina modernizma u polju suočenja elitne i popularne umetnosti i kulture. Zato, promene statusa umetničkog dela i stausa umetnika nisu autonomne transformacije u polju umetnosti, već *dogadaji* sa širim, a to znači političkim konsekvencama u odnosu na kulturu i društvo.<sup>45</sup> Međutim, te promene nisu značile po sebi i za sebe razumljivu i direktnu emancipaciju individuuma i društva, već suočenje sa kritičnom složenošću materijalnih mehanizama proizvodnje, razmene i potrošnje *identiteta* unutar društvenih modela realnosti. Marcuseova i markuzeovska strategija oslobođenja zasnovana na aktivističkom i populističkom projektu *nove osetljivosti*<sup>46</sup> nije postala “odskočna daska” za umetnost šezdesetih, zapravo, kritička umetnost šezdesetih je morala da pređe sa taktika novog senzibiliteta kao pokretača revolucionarnog aktivizma na procedure analize materijalnih institucija društva, a to je ono što je Althusser<sup>47</sup> postulirao u ključnoj tezi francuskog strukturalističkog materijalizma, da ideologija interpelira individue kao subjekte. A to znači da je društvo odnos materijalnih institucija kroz koje se individuum identifikuje u različitim ulogama subjekta.

40 Po Barthesu reč je o “papirnatom subjektu” – Roland Barthes, “Od djela do teksta” (1971), iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 206.

41 Mišel Fuko, “Šta je autor?”, iz: Nada Popović-Perišić (ed), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983, str. 36.

42 Videti, na primer: Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

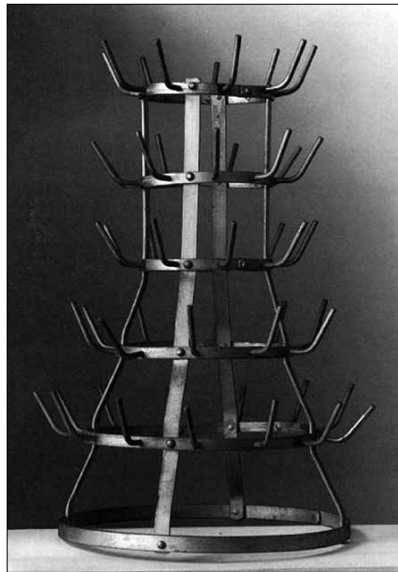
43 Videti, Clement Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997. i Harold Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.

44 George Battcock, “Art in the Service of the Left?” iz: *Idea Art – A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, 1973. i Ursula Meyer, “Erupcija anti-umetnosti”, *Ideje* br. 6, Beograd, 1979, str. 97–106.

45 Luc Ferry, Alain Renaut, “Interpretations of May 1968”, iz *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1985, str. 33–67.

46 Herbert Marcuse, “Esej o oslobođenju”, iz: *Kraj utopije/Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 127–202.

47 Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, iz: Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 128.



Marcel Duchamp, *Držalica za sušenje flaša*, 1914.



Marcel Duchamp, *Točak bicikla*, 1913.



Man Ray, Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1917.

# MARCEL DUCHAMP I DIŠANOVSKA TRADICIJA

## Od dela do koncepta

Marcel Duchamp (1887–1968) postavio je niz karakterističnih i problematičnih otklona od tipične modernističke centriranosti na visokoestetsko i autonomno umetničko delo (sliku, skulpturu, objekt/asamblaž ili fotografiju). Takođe, njegova *dela* (oblici ponašanja, produkcije: slike, objekti, *ready made*-i, kutije-arhivi, tekstovi) podvrgnute su složenim filozofskim, teorijskim, ali i umetničkim reinterpretacijama<sup>48</sup> koje su vodile ka transformaciji pojma umetničkog dela i umetničkog stvaranja u poznom modernizmu i *epohi* postmoderne. Koncept “dišanovske tradicije”<sup>49</sup> kao jedne antitradicije u odnosu na veliki, utopijski i herojski modernizam (tradicija: Cézannea, Matissea, Picassa, Mondriana, Wolsa, Pollocka, Rothka, Newmana, Nolanda) prepoznali su sasvim različiti umetnici od Johna Cagea u međuprostorima muzike i tekstualnosti, Jaspera Johnsa u okvirima kritičnog slikarstva ili Johna Kosutha u tumačenjima konceptualne umetnosti. Duchampovi uticaji<sup>50</sup> mogu se prepoznati u vizuelnim umetnostima, *performans umetnosti*, muzici, teatru, poeziji, filmu, videu, a i u različitim postmodernim produkcijama. Kosuth je najeksplicitnije izveo koncept dišanovske drugosti u odnosu na tradiciju autonomno orijentisane modernosti:

Najstroža primedba koja se može izreći morfološkoj opravdanosti tradicionalne umetnosti jeste da morfološke zamisli umetnosti ostvaruju jedan *a priori* koncept, koji se podrazumeva mogućnostima umetnosti. A jedan takav *a priori* koncept o prirodi umetnosti (...) čini zaista *a priori* pitanje prirode umetnosti nemogućim. A to pitanje je neobično važan pojam za shvatanje funkcije umetnosti. Funkcija umetnosti, kao pitanje, bila je prvi put postavljena od Marsela Dišana. Ostaje činjenica da je Marsel Dišan onaj kome imamo da zhvalimo što je umetnost dobila svoj sopstveni identitet. (Neko će sigurno videti tendenciju u pravcu samoidentifikacije umetnosti, počevši od Manea i Sezana, pa dalje, preko kubizma, ali su njihova dela ipak suviše bojažljiva i dvosmislena u poređenju sa Dišanim.) “Moderna” umetnost i umetnost koja joj prethodi čine se da su u vezi jedino zbog valjanosti svojih morfološkija. Drugim rečima, jezik je ostao isti, jedino se govore nove stvari. Događaj koji je učinio shvatljivim realizaciju mogućnosti da se govori “drugim jezikom”, a da se ipak smisljeno govori, po prvi put, bila je baš Dišanova *Readymade*. Baš tom *readymadeom*, umetnost je promenila središte svog interesovanja, od jezičke forme u korist onoga što je rečeno. To znači da se i priroda umetnosti menja sa pitanja oblika (morfološke) na pitanje funkcije. Ta promena od “pojave” do “konceptije” bila je početak “moderne” i početak “konceptualne” umetnosti. Sva umetnost posle Dišana je konceptualna (po prirodi) zato što jedino egzistira pojmovno (konceptualno). Vrednost pojedinih umetnika posle Dišana može se vrlo lako proceniti sagledavanjem koliko su uspeli ispitati prirodu umetnosti; ili, rečeno na drugi način, šta su *dodali* pojmu (konceptu umetnosti, ili šta nije postojalo pre nego što su se oni pojavili). Umetnici ispituju prirodu umetnosti izlaganjem novih propozicija same prirode umetnosti. Da bi se to moglo učiniti, ne može se baviti samo “obaranjem” “jezika” tradicionalne umetnosti, takva aktivnost se bazira na stavu da postoji samo jedan način trasiranja umetničkih propozicija. No, stvarna suština umetnosti je upravo u “kreiranju” novih propozicija.<sup>51</sup>

S druge strane, sam Duchampov umetnički rad nije bezuslovni i transistorijski izvor budućih kreacija koje su pod njegovim uticajem izvodili mladi umetnici sledećih generacija. Naprotiv, Duchampovo delo se restrukturiralo i reinterpetiralo reakcijama i intervencijama umetnika sledećih generacija koji su radili referirajući ka njegovom delu.

48 Thierry de Duve (ed), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, 1993; Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, 1998; i Zoran Gavrić, Branislava Belić (eds), *Marcel Duchamp – Spisi, tumačenja*, Samostalno izdanje, Bogovoda, 1995.

49 Koncept “dišanovske tradicije” ili “umetnosti posle Duchampa” je otvoreno, nekonzistentno i promenljivo pojavljivanje različitih umetničkih produkcija koje direktno ili indirektno kritički ili apologetski referiraju na Duchampov umetnički rad. Ovde je pojam tradicije suprotstavljen pojmu univerzalne ili nadtradicije, kakav je razvijao, na primer, T. S. Eliot u raznim spisima, videti: “Jedinstvo evropske kulture”, iz: Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 15–25. Takođe pogledati: Harold Rosenberg, *The Tradition of New*, Grove Press, New York, 1961.

50 Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996; Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT press, Cambridge, 2000; i Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

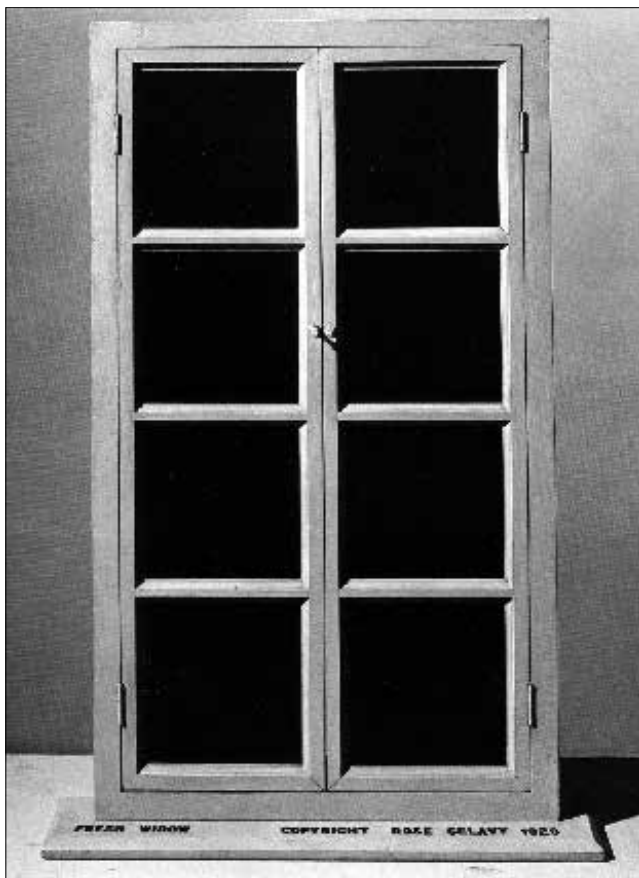
51 Džozef Kosut, “Umetnost posle filozofije (prvi deo)”, iz: Mirko Radojčić (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 3.



Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917.



Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*  
(*U produžetku slomljene ruke*), 1915.



Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920.

### Koncept *ready made-a*

*Ready made* je napravljen ili proizveden objekt vanumetničkog porekla koji je preuzet, pre-označen, premešten i izložen kao umetničko delo sa dodatim materijalnim ili verbalnim intervencijama ili bez njih. Koncept *ready made-a* i prve *ready made-e* je ostvario Marcel Duchamp početkom druge decenije XX veka. On je koncept *ready made-a* realizovao različitim primerima izlaganja (izvođenja izlaganja, interventnog izlaganja) objekta i građenja kolaža i asamblaža. Karakteristični Duchampovi *ready made-i*<sup>52</sup> su:

- *Točak bicikla* (1913) – točak bicikla bez gume pričvršćen je nepokretnim delom za stolicu, može se obrtati oko svoje osovine;
- *Držać za sušenje flaša* (1914) – metalni držać za sušenje flaša postavljen je kao umetničko delo;
- *U produžetku slomljene ruke* (1915) – lopata za čišćenje snega na kojoj je napisan naslov rada *In Advance of the Broken Arm*;
- *Fontana* (1917) – pisoar je izložen kao skulptura i potpisan pseudonimom R. Mutt – *Fontana* je ime firme koja proizvodi pisoare, a R. Mutt ime njenog vlasnika ili direktora;
- *Fresh Widow* (1920) – mali model rama prozora, a umesto stakla je razapeta crna koža.

U strukturalnom smislu *ready made* karakteriše čin preuzimanja postojećeg neumetničkog zanatski i industrijski proizvedenog objekta, njegovo proglašavanje za umetničko delo i kolažna-ili-asamblažna intervencija kojom se određuju i usmeravaju izvesna specifična značenja dela. Međutim, Duchamp je tek 1961. godine manifestno definisao koncept *ready made-a*. Njegove poetičke postavke polaze od odbacivanja estetskih kriterijuma u procesu stvaranja umetničkog dela:

Došao sam 1913. godine na srećnu ideju da pričvrstim točak bicikla za kuhinjsku stolicu i da posmatram kako se okreće.

Nekoliko meseci kasnije kupio sam jeftinu reprodukciju zimskog pejzaža, koju sam nazvao *Pharmacy* nakon što sam dodao dve male tačke, jednu crvenu i jednu žutu na horizontu.

U Njujorku, 1915, kupio sam u gvožđarskoj radnji lopatu za sneg na kojoj sam napisao *U produžetku slomljene ruke*.

Baš negde u to vreme pala mi je na um reč “ready made” da označim ovu formu manifestacije. Želim da potvrdim da izbor ovih *ready made-a* nikada nije bio uslovljen estetskim užitkom. Ovaj izbor je zasnovan na reakciji na vizuelne indiferentnosti sa u isto vreme totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa... U stvari potpuna anestezija. Važna karakteristika je bila kratka rečenica koju sam povremeno upisivao na *ready made*. Ova rečenica umesto da opisuje objekt kao naslov bila je zamišljena da um posmatrača vodi prema drugim više verbalnim oblastima. Ponekad sam dodavao grafički detalj prezentacije, nazvan “ready made dodatak”, da bih zadovoljio svoju potrebu za aliteracijom. Drugi put želeći da razotkrijem antinomiju između umetnosti i *ready made-a* zamislio sam “recipročni *ready made*”: upotrebi Rembrandta kao dasku za peglanje! Vrlo brzo sam shvatio opasnost nekritičkog ponavljanja ove forme izraza i odlučio sam da ograničim produkciju *ready made-a* na mali broj komada godišnje. Bio sam svestan u to vreme, da je za posmatrača čak i više nego za umetnika, umetnost droga, i želeo sam da zaštitim svoje *ready made* od takvog zagađivanja. Druga odlika *ready made-a* je bila nedostatak unikatnog karaktera... Kopija *ready made-a* donosila je iste poruke; u stvari skoro svaki *ready made* koji danas postoji nije original u uobičajenom smislu. Završna primedba ovom egomanijačkom govoru: Od kada su tube za boju koju umetnici koriste industrijski proizvod (*ready made*) zaključujem da su sve slike na svetu *ready made* dodaci i *ready made* asamblaži.<sup>53</sup>

Upotreba kratkih jezičkih fraza (naslova, imenovanja objekta) usmeravala je pažnju posmatrača na jezički i konceptualni okvir pojavnosti, razumevanja i pristupa izabranom i premeštenom objektu. *Ready made-i* poništavaju unikatni karakter umetničkog dela pokazujući da svaki objekt predstavlja potencijalno delo (tj. kandidata za umetničko delo). Danas, u muzejima izloženi *ready made-i* su rekonstrukcije. Ali, rekonstrukcije su podjednako važne i vredne kao i prvi *ready made-i*. Duchamp je zamislio i mogućnost inverznog *ready made-a* predlažući da se vredno umetničko delo koristi kao svakodnevni upotrebnii objekt, na primer, Rembrandtova slika kao daska za peglanje. Koncept *ready made-a* je u istoriji umetnosti i estetici doživeo brojne interpretacije i analize. Mogu se izdvojiti sledeće karakteristične interpretacije *ready made-a*:

52 Šire o *ready made*-ima videti: Ljubomir Gligorijević, “Duchampov readymade na pragu likovnog vrednovanja”, *Moment* br. 23–24, Beograd, 1994, str. 81–87; i Miško Šuvaković, “Deo III: Ready Made”, iz: *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 223–314.

53 Marsel Dišan, “Apropo *ready-mades*” (1961), iz *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.



1. ludističke interpretacije polaze od stava da je *ready made* produkt *umetničke igre*<sup>54</sup> (*ludus*) karakteristične za dadaističko prevazilaženje stvaranja umetničkog dela egzistencijalnim činjenjem;
2. fenomenološke interpretacije polaze od stava da *ready made* pomera delovanje umetnika sa likovnog oblikovanja materijala na sofisticiran likovni vizuelni izbor i konceptualno povezivanje postojećih objekata, tj. pojam likovnog se proširuje i obuhvata do Duchampa nepriznane objekte za umetničko likovne pojave;
3. magijske/mitske interpretacije<sup>55</sup> polaze od uverenja da Duchamp napušta prikazivanje objekta da bi ponovo otkrio u samim objektima njihovu arhetipsku, fetišističku, magijsku i ritualnu funkciju;
4. psihoanaliza blisko magijskim interpretacijama u neočekivanim upotrebama objekta, njihovim paradoksalnim preimenovanjima i neobičnim povezivanjima u asamblažnu strukturu otkriva “simptomsku” i “fetišističku” moć objekta i njegovo delovanje na nesvesno (*ready made* kao ono što pokreće rad nesvesnog);
5. u analitičkoj estetici se koncept *ready made*-a vidi kao suštinska promena definisanja statusa umetničkog dela, tj. pokazuje da umetničko delo nije sam objekt, već i interpretacija koja se upisuje u objekt<sup>56</sup> (Arthur C. Danto), ali status umetničkog dela je i institucionalno okruženje<sup>57</sup> (George Dickie) sveta umetnosti u kome se objekt prihvata ili ne prihvata za umetničko delo;
6. u analitičkoj estetici se razvija i performativna<sup>58</sup> teorija (Ted Cohen) *ready made*-a koja tvrdi da umetničko delo nije objekt koji je proglašen za umetnost, već sam čin proglašavanja i imenovanja je umetnost;
7. semiotičke i semiološke teorije *ready made* opisuju kao znak ili znakovni model izveden kroz transformacije vanumetničkog znaka u umetnički znak, a to znači da ispituju uslove pod kojima jedan objekt dobija, gubi i menja značenja – ovde se zapravo ukazuje na pomak od dela ka tekstu.

### Uticaji koncepta *ready made*-a

Koncept *ready made*-a je uticao na avangardnu, neoavangardnu i postavangardnu umetnost XX veka. Prvi uticaji su realizovani u dadi i nadrealizmu između dva svetska rata. Za dadu je koncept *ready made*-a bila mogućnost aktivističke emancipacije od stvaranja i proizvodjenja umetničkih objekata. Za nadrealizam *ready made* je bio komunikacioni kanal ka magiji, fetišizmu i metaforičko-alegorijskom potencijalu običnih svakodnevnih objekata. Nadrealistički *ready made*-i, asamblaži, objektne-pesme su objekti neobičnog izgleda čija funkcija nadilazi umetnička očekivanja u stvaranju magijskog efekta, erotsko-fetišističkog učinka i otvaranja govora iz nesvesnog. *Ready made* ima slične učinke za nadrealiste kao i omaška, pripovedanje sna ili automatski crtež. Za neoavangardne pokrete pedesetih i šezdesetih, kao što su flaksus, neodada i hepening koncept *ready made*-a, postaje sredstvo beskrajnog širenja domena umetničkog rada na “realni” prirodni i društveni svet. *Ready made* je sredstvo emancipacije subjekta od umetnika kao stvaralačkog *bića* kao izvođača ili producenta unutar sveta umetnosti, ali i moćno kritičko sredstvo provociranja i subverzije dominantnih estetičkih kriterijuma prosuđivanja vrednosti umetničkog unutar svetova i institucija moderne umetnosti. Karakteristično je da su neodadaisti i flaksus umetnici započeli svoje eksperimente pod uticajem Duchampovih zamisli *ready made*-a, ali da su oni uticali i na njega da četrdesetak godina posle prvih *ready made*-a redefiniše i reciklira svoju poetiku i izvede rekonstrukcije i reinterpretacije izgubljenih primera.<sup>59</sup> Koncept *ready made*-a se izvodio u procesualnoj umetnosti, *body art*-u, *land art*-u i performansu (*performance art*). Različite pojave (zračenje urana, gorenje drveta, isparavanje vodene pare) uvođeni su u umetnost kao *ready made*-i, odnosno, tlo zemlje, nađeni objekti ili ljudsko telo je redefinisano i imenovano kao umetničko delo. Velika revizionistička primena zamisli *ready made*-a je izvedena u konceptualnoj umetnosti. Konceptualna umetnost je pokret diskurzivnog i analitičkog karaktera, nastao u vizuelnim umetnostima krajem šezdesetih godina. Za konceptualnu umetnost nije bitna produkcija umetničkih radova (objekta, situacija ili događaja), već istraživanje uslova produkcije, funkcionisanja i recepcije umetničkog dela. Konceptualna umetnost je pretežno usmerena na izvođenje teorije (teorijskog ili proteorijskog rada) u kontekstima umetnosti i kulture. Uloga i funkcija *ready made*-a u konstituisanju konceptualne umetnosti je bazična. Prvi period pokreta konceptualne umetnosti,

54 O granicama modernog pojma igre videti rani tekst Jacquesa Derride, “Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti”, iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 207–222.

55 Jack Burnham, “The Purposes of the *Ready-Mades*”, iz: *Great Western Salt Works – Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, George Braziller, New York, 1974, str. 71–88.

56 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

57 George Dickie, “What is Art?: An Institutional Analysis”, iz: W. E. Kennick (ed), *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin’s Press, New York, 1979, str. 82–94.

58 Ted Cohen, “The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”, iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 186–199.

59 Uporediti Duchampove zapise o *ready made*-u “*Readymades*” iz beležaka za “The Green Box” sa njegovim kasnijim tekstom “Apropos of *Readymades*”, iz: Michel Sanouillet, Elmer Peterson (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 32–33 i 141–142.

tokom kasnih šezdesetih godina, eksplicitno je dišanovski, jer je karakteristična metodologija konceptualnih umetnika izvedena iz zamisli i shema *ready made*-a. Iz shema *ready made*-a izvedena je apstraktna strategija koja pokazuje da je kao umetničko delo moguće upotrebiti ne samo objekte, situacije ili događaje (što je elaborirano u dadi, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, situacionizmu), već i diskurzivne i teorijske konstrukcije i modele. Pogledaćemo neke karakteristične pristupe *ready made*-u iz konteksta konceptualne umetnosti.

U raznovrsnoj i često kontroverznoj produkciji Robert Morris je načinio nekoliko radova koji iniciraju pristupe *ready made*-u na nivou koji je funkcionalno značajan za konceptualnu umetnost.<sup>60</sup> U pitanju su radovi: *Ram za kartice* (1962) i *Metod za sortiranje krava* (1963–67). Oba rada bi po tipologiji iz kataloga Morrisove retrospektivne izložbe u Tate Gallery<sup>61</sup> 1971. pripadala području *mixed-media*, tj. postdišanovskim eksperimentima. Autori izložbe *Art Conceptual I*<sup>62</sup> *Ram za kartice* nude kao primer inicijalnog konceptualističkog rada, jer koristi model *ready made*-a. Izložena je kartoteka sa karticama, koja paradoksalno egzistira samo kao kartoteka kroz dati sadržaj (listing). U *Metodu za sortiranje krava* ponuđen je *tehnički tekst* o načinu sortiranja krava kao umetnički rad. U stejntentu navedenom u knjizi Ursule Meyer *Conceptual Art* Morris govori o odnosu prema dišanovskom konceptu *ready made*-a ukazujući na funkcije vrednosti:

U opštem smislu umetnost je uvek bila statičan i završen objekt, čak i ako se strukturalno mogla opisati ili ako je mogla egzistirati kao fragment. Napad je, međutim, bio usmeren na nešto mnogo više nego što je to umetnost kao predstava. Napadnut je racionalistički pojam da je umetnost oblik rada koji rezultira finalnim produktom. Duchamp je napao marksističko shvatanje da je rad indeks vrednosti...<sup>63</sup>

Morrisove fenomenološke, tj. ka ospoljavanju usmerene, operacije<sup>64</sup> sa *ready made*-om ili njegovim izdancima u procesualnim radovima provociraju i problematizuju aksiološki status umetničkog rada. Morris problematizuje kategorije umeća, rada uloženog u produkt i finalnog produkta (objekta) na čulno-telesnom i konceptualnom nivou (*body-mind* relacija). Morrisov pristup *ready made*-u ima i autokritičku dimenziju. Morris je početkom šezdesetih bio jedan od vodećih predstavnika minimalne umetnosti, procesualnim radovima (*anti-form*) i *ready made*-ima je koncept dela kao proizvoda (ili izraza zatvorenog logičkog koncepta formalne kombinatorike objektima) razorio (otvorio je koncept umetnosti procesualnom i konceptualnom izvođenju egzistencijalnog/biheviornalnog čina na materijalima i “gotovim objektima”).

Francuski konceptualni umetnik Bernar Venet<sup>65</sup> (1941) je četvorogodišnju “produkciju” postavio na interdisciplinarnim shemama *ready made*-a. Izlagao je sisteme znanja (nauke), predavanja naučnika, naučne modele itd. bez posredujućeg intervenisanja. Venetov četvorogodišnji program zasnivao se na prezentaciji nauke kao nauke:

Posle prvih radova koji su prezentovali srednjoškolsku matematiku, fiziku, hemiju i industrijski dizajn (1966), odlučio sam 1967. da ostvarim četvorogodišnji program:

- astrofizika
  - nuklearna fizika 1967.
  - prostorne nauke
  - računarska matematika
  - meteorologija 1968.
  - trgovina
  - metamatematika
  - psihofizika (psihohronometrija) 1969.
  - sociologija i politika
  - metamatematika ponovo. 1970.
- (matematička logika)

Za svaku disciplinu koju budem izlagao savetovaće me po jedan stručnjak iz te oblasti. Teme su izabrane po njihovom značaju...

Ja ne izlažem matematiku kao umetnost, već matematiku kao matematiku.<sup>66</sup>

60 Maurice Berger, “Duchamp and I”, iz: *Labyrinths – Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Harper and Row, New York, 1989, str. 19–46.

61 Michael Compton, David Sylvester (eds), *Robert Morris*, The Tate Gallery, London, 1971, str. 51–67, kao i str. 8 i str. 56.

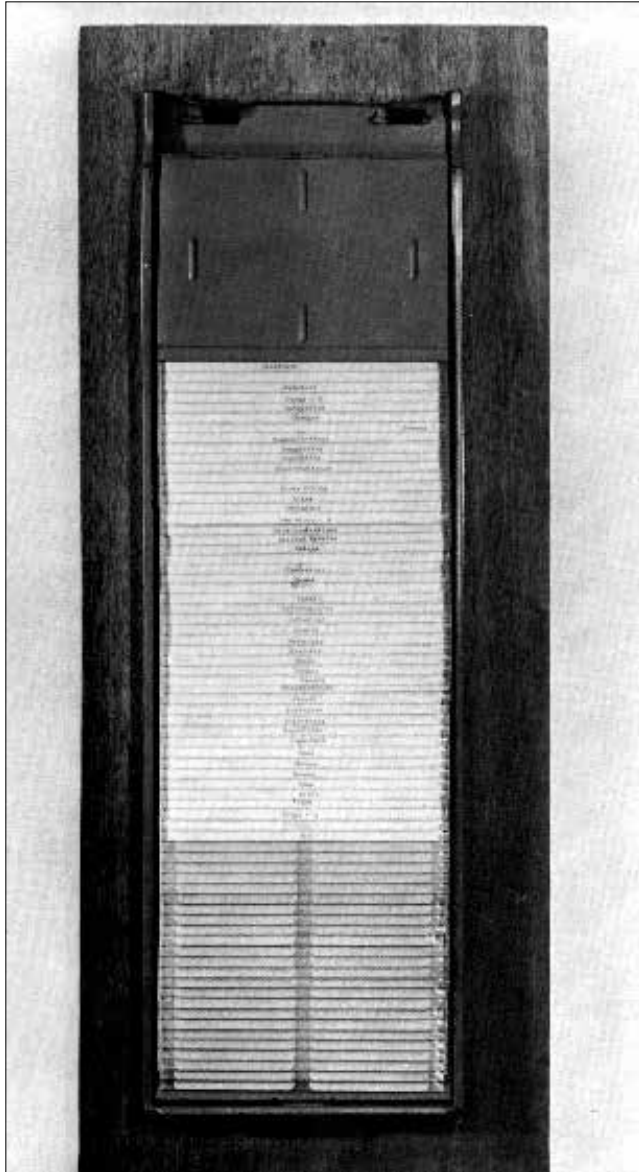
62 *Art Conceptuel I*, Musée d’art contemporain, Bordeaux, 1988, str. 23–34.

63 Robert Morris, “Statements, 1970”, iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 184.

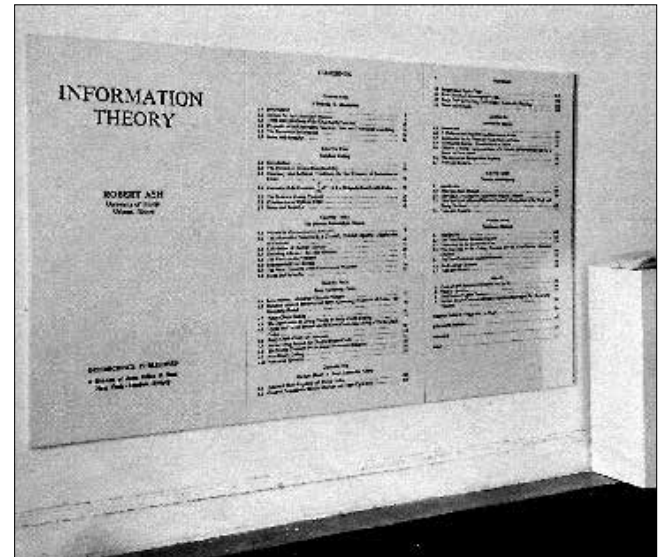
64 Robert Morris, “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, iz: *Continous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 71–93.

65 Donald Kuspit, “Bernar Venet’s New Wall Paintings”, NY ARTS vol. 5 no. 9, New York, 2000, str. 33–41.

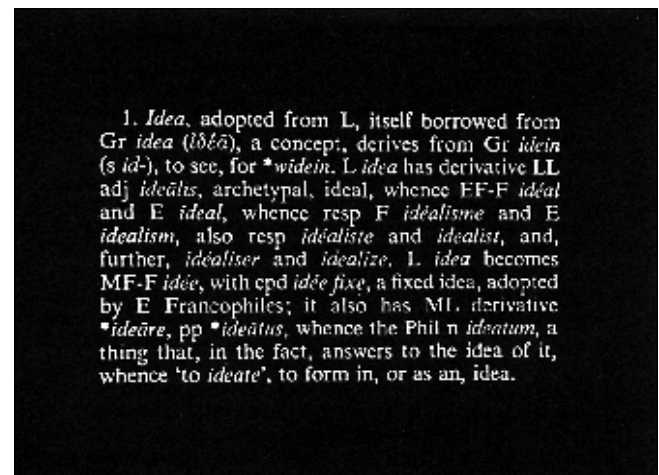
66 Bernar Venet, iz Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 212.



Robert Morris, *Card File (Ram za kartice)*, 1962.



Bernar Venet, *Teorija informacija*, 1970.



Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea)*  
(*Naslovljeno /Umetnost kao ideja kao ideja/*), 1967.

Venetov stav da ne izlaže matematiku ili druge nauke kao umetnost, već kao matematiku ili određenu nauku, proizlazi iz dve pretpostavke: (1) da njegov umetnički rad nije sinteza matematike ili nauke sa umetnošću ili kroz umetnost, što je bio ideal avangardnih konstruktivističkih i neoavangardnih pokreta, i (2) da je njegov umetnički rad izlazak iz umetnosti u egzaktnu i impersonalnu prezentaciju naučnih disciplina, što za posledicu ima to da je matematika prezentovana onako kako se matematika ili bilo koja druga naučna disciplina u svom doslovnom kontekstu prezentuje. Venetov pristup se zasniva na postupcima karakterističnim za konceptualnu umetnost: (a) shema *ready made*-a se primenjuje na kompleksni konceptualni i institucionalni "objekt", na nauku, (b) tautologijom se pokazuje da je izlagani objekt (naučna disciplina) data kao naučna disciplina, (c) povezivanjem strategija *ready made*-a sa tautologijom ostvaruje se analitička situacija (umetnički rad, mada ne izgleda kao umetnički rad i nema svojstva likovnog umetničkog rada, svojom doslovnom strukturom pokazuje kako van-umetnička fenomenalnost postoji kao sama ona zahvaljujući preobražajima umetničkog konteksta). Svaka od Venetovih prezentacija naučnih modela (sistema znanja) može se prihvatiti bez ulaženja u to šta naučni model nudi (što je nivo *ready made*-a i tautologije), zatim, upuštanjem u problematiku naučnog modela (čime prezentacija u kontekstu umetnosti postaje komunikacioni kanal za potencijalnog slušaoca i čitaoca naučnih teorija koji ne mora misliti o umetnosti) i, konačno, metaraspravom statusa umetnosti kao konteksta naučne prezentacije. Venetova istraživanja posredstvom shema *ready made*-a postavljaju problem konteksta i kontekstualnosti sveta umetnosti, ali i problem upotrebe apstraktnih "objekata" (naučnih disciplina) kao umetničkih dela.

Pređimo na još jedan primer.

Započecemo kratkom problematizacijom rada Josepha Kosutha (1945) *Titled (Art as Idea as Idea) (Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja), 1967)*. Kosuth je izveo jednostavnu operaciju: izlagao je uvećane negativne snimke odštampanih rečničkih definicija apstraktnih pojmova. Ovaj *ready made* izveden je sasvim u duhu Duchampovog izveštaja iz *Zelene kutije* možemo pronaći polazište Kosuthovog rada. Duchamp je u odeljku "Jezik /uslovi jezika" pisao:

Uzmi Larousov rečnik i kopiraj sve takozvane "apstraktne" reči, tj. one koje nemaju konkretnu referencu. Sastavi shematski znak označavajući svaku od ovih reči (znak može biti načinjen sa standardnim tačkama).

Ovi se znaci moraju shvatiti kao slova novog alfabeta.<sup>67</sup>

Kosuth je *pročistio* Duchampov koncept. Međutim, iza ovako postavljene prividno jednostavne sheme krije se niz teorijskih problema. Prvo, Kosuth bira relativno jednostavan i vizuelno neutralan model podređen diskurzivnom radu. Drugo, tako postavljen model ne nudi rešenja, bilo na vizuelnom ili diskurzivnom planu, već nudi problem koji treba raspraviti, što ove radove svrstava u kategoriju teorijskih objekata. Treće, Kosuth uspostavlja tautološku "situaciju". Četvrto, Kosuthovo delo radi sa Duchampovom idejom, pa je drugog stepena u odnosu na Duchampovu ideju kao umetnički rad. Istovremeno izlažući ideju "vode", "stakla" ili "ideje" on problematizuje ideju umetnosti (ideju u umetnosti) i time svoj rad definiše kao "ideju ideje", a to znači kao koncept koncepta. Postavlja se pitanje: "Kakav je Kosuthov stav prema Duchampu?" Polazna određenja Kosuthovih relacija prema Duchampu data su u tekstu "Umetnost posle filozofije". Kosuth ukazuje na povezivanje dve linije: (a) one koja vodi ka postfilozofskom mišljenju i (b) linije postdišanovske umetnosti. Linija postdišanovske umetnosti nudi metod postfilozofskim zahtevima, tj. teoretizirajućoj poziciji umetnika. Kosuth je koncept i shemu *ready made*-a povezao sa aparaturom preuzetom iz analitičke filozofije: sa konceptom propozicije i zamislama "jezičke igre" i "značenja kao upotrebe" Ludwiga Wittgensteina. On, zapravo, izvodi suočenje Wittgensteinove filozofije običnog jezika i Duchampove prakse *ready made*-a. Kosuth ukazuje na prevratnički rad Duchampovih zamisli i realizacija *ready made*-a, razumevajući pod tim pomeraj od zanimanja za morfološke (i ontološke) determinante umetničkog dela i umetnosti do zanimanja za njihove funkcionalne i značenjske determinante. Kada kažemo da morfološke determinante određuju umetničko delo i umetnost, kažemo da je slikarstvo određeno materijalnim i tehničkim aspektima slikarstva (podlogom, kompozicijom, bojom, formom, teksturom, načinom slikanja itd) Kosuthova pozicija koja utvrđuje da umetnost, na primer slikarstvo, određuju funkcionalni aspekti, preispituje kontekst nastanka umetničkog dela (svet, kontekst, kulturu i, svakako, koncept umetnosti), saznajnim i logičkim mehanizmima upotrebe i priznavanja nekog X za umetničko delo (od zamisli *ready made*-a do shema konceptualne determinisanosti umetničkog dela i umetnosti posredstvom zamisli propozicije i jezičke igre). Kosuth zaključuje da je umetničko delo tautologija, jer pokazuje umetnikovu intenciju. Time on pokazuje da je umetnost poseban svet u odnosu na druge svetove kulture, što je ujedno i definicija umetnosti:

Prema tome, umetnost je stvar a priori (na to je Judd mislio kada je rekao da "ako neko to zove umetnošću, onda to stvarno jeste umetnost").<sup>68</sup>

67 Marcel Duchamp, "Language", iz: Michel Sanouillet, Elmer Peterson (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 31.

68 Džozef Kosut, "Umetnost posle filozofije (prvi deo)", iz: Mirko Radojičić (ed), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 3.

Definicije umetnosti i umetničkog dela (rada /*artwork*/) zasnovane na pojmu intencionalnosti umetnika aspekti su radikalne modernističke umetnosti koja pokazuje da morfološki aspekti umetničkog dela (slike, skulpture, fotografije i *ready made*-i) dobijaju status umetničkog dela i svoja značenja (od opštih značenja umetnosti do partikularnih značenjskih funkcija) kroz intencionalnost umetnika,<sup>69</sup> tj. načinima na koje se intencionalnost saopštava u umetničkom radu. Zasnivajući ekstremnu poziciju, Kosuth pokazuje da umetničko delo samo pokazuje to kako je umetničko delo, kako se smešta u kontekst umetnosti i kako se posredstvom intencionalnosti iščitava kao element klase umetničkih dela, tj. funkcionalni pripadnik konteksta umetnosti. Na ovako izrečenim pretpostavkama koncept *ready made-a*, pročišćen do sheme “upotrebe nekog X kao umetničkog dela u kontekstu umetnosti”, postao je *osnovna tehnika rada* sa “funkcijama”, a ne morfologijama, umetnosti. U tekstu “No Exit” Kosuth daje definiciju konceptualne umetnosti razlikujući je od postminimalnih istraživanja. Postminimalistički rad radikalizuje pre alternativne materijale umetnosti, nego alternativna značenja. Nasuprot postminimalnoj umetnosti, konceptualna umetnost se bavi problemima značenja i procesima označavanja, što je čini relevantnom u savremenoj (postmodernoj) umetničkoj praksi:

Čini mi se da je suštinsko značenje takvih radova bilo u radikalnom prevrednovanju toga kako radi jedan umetnički rad, istovremeno nam govoreći nešto o tome kako radi sama kultura: kako se značenja mogu menjati i onda kada se materijali ne menjaju.<sup>70</sup>

U istom tekstu Kosuth iznosi kritiku statusa medijski određenog dela zasnovanog na tradicionalnim tehnikama produkcije, ukazujući na to da alternativna praksa *ready made-a* postoji preko šezdeset godina. Tradicionalna praksa mora da se demistifikuje, jer prikriva savremene strukture označavanja iz kojih se generišu značenja. Po Kosuthu nema skrivenih (tajnih) značenja u metafizičkom smislu, kako umetnost zasnovana na tradicionalnim vrednostima želi da pokaže. Kritički radovi svojim značenjskim poretkom subvertiraju banalna čitanja. Umetnički rad nastaje kao *brikolaž* aspekata kulture, svojom strukturom (produkcijom i preobražajima značenja) on pokazuje kako jedna kultura proizvodi za sebe značenja, smisao i predstave. Takvo delo se naziva *made-ready* i po Kosuthu označava postdišanosku *tehniku* kompleksnog kombinovanja, povezivanja i produkcije značenja (tj. preoznačavanja) u sistemu umetnosti, ali i u sistemu kulture. Kada se kaže da je *made-ready* tehnika, radovi *made-ready-a* se ne porede sa produktima tehnike slikanja, kubističkog kolažiranja ili Duchampovom upotrebom objekta iz koje su izvedeni. Tehnika *made-ready-a* odgovara simulaciji složenih kulturalnih transformacija značenjske i aksiološke uređenosti kulture, njenih aspekata, načina komunikacije, pristupanja, imenovanja, razmene objekata, povezivanja diskurzivnih planova i arbitrarnih varijantnih sistema. Sam način prezentacije rada uslovljen je okvirom *tehnike made-ready-a* i Kosuthovom ličnom istorijom. Radovi su više-medijske instalacije koje strukturalno povezuju (i sprovode) *ready made-e* od objekta do teorije. Smisao tehnike *made-ready-a* je, po Kosuthu, u dijalektičkom obrtu procesa označavanja, tj. u dinamičkoj konstelaciji nastaloj smeštanjem rada ili fragmenata rada unutar kôdova kulture koji markiraju povezivanje značenjskih relacija između posmatrača i čitaoca, umetnika i autora, ideologije i svakodnevnog ponašanja. Koncept i realizacije *made-ready-a* nadilaze semiotički sistem ili shemu znakova, pošto pokazuju kako se objekti, njihove konstelacije ili medijske obrade upotrebljavaju po uzoru na arbitrarnosti prirodnih jezika i semiotičkih sistema svakodnevice masovne kulture. Interesovanje za *made-ready* je po Kosuthu želja da se formira jedna apstraktna lingvističko-semiološka strategija koja omogućava istraživanje, modelovanje i raspravu složenih kulturalnih arbitrarnih mehanizama produkcije i transformacija značenja. Kosuthova kulturološki determinisana koncepcija *made-ready-a* izvedena je iz *ready made-a*, ona pripada kontekstu postindustrijskih i informacijskih društava u kojima je direktna percepcija sveta zamenjena posrednim informacijskim i označivačkim medijskim predstavama (reprezentacijama, zastupnicima).

I, na kraju, pogledajmo kako se *ready made* tretira u engleskoj grupi Art&Language.

Funkcije *ready made-a* su grupi Art&Language (osnovana 1968) omogućile prelazak sa pro-pop-artističkih i neokonstruktivističkih tehno radova, kasnih šezdesetih, na konceptualno-teorijske modele. Koncept *ready made-a* je za Art&Language bio samo jedna od mogućih anomalijских shema koju je trebalo podvrgnuti raspravi ili, eventualno, prelazan oblik ka kritičkom teorijskom radu u kontekstu umetnosti. U okviru Art&Languagea se u drugoj polovini šezdesetih raspravljalo o statusu umetničkog dela. U tim raspravama značajnu ulogu imao je problem statusa *ready made-a* i transformacija njegovih koncepata. Zadržaćemo se na jednom primeru: na analizi Terryja Atkinsona iznesenoj u tekstu “Introduction to Art-Language Volume 1 Number 1”. Atkinsonov “Uvod” je teorijski tekst umetnika čiji je zadatak da formuliše kontekstualni, značenjski i eksplanatorni okvir netipičnoj produkciji konceptualne umetnosti. Središna tema je razmatranje statusa “eseja” kao umetničkog dela. Atkinson smatra da je problem određenja (prepoznavanja) identiteta umetničkih objekata suštinski za savremenu umetnost, jer su dvadesetovekovni umetnički pokreti stalno dovodili u pitanje strukture identiteta umetničkog objekta. Polazno je pitanje da li se uvodnik može smatrati članom

69 O intencionalnosti kao uslovu umetnosti videti: “Iz činjenice da je umetnost nešto što mi činimo, proizlazi da je umetnost, u daljem i filozofski tehničkom smislu, intencionalna”, iz: Richard Wollheim, “The Work of Art as Object”, iz: *On Art and Mind*, Harvard University Press, Cambridge, 1974, str. 113.

70 Joseph Kosuth, “No Exit” (1988), iz: *Art after Philosophy and after – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1991, str. 229.

proširene klase “vizuelnih umetničkih dela”? Po Atkinsonu četiri su tipa umetničkih dela: (1) objekti koji poseduju sve morfološke karakteristike nužne da bi se objekt smatrao umetničkim radom (slikom, skulpturom), pri tome se uvažavaju i istorijske kategorije uspostavljene njihovom evolucijom, (2) nove morfološke karakteristike se dodaju postojećim (na primer, kolaž u kubizmu i dadi), (3) model *ready made*-a se zasniva ili na procedurama smeštanja vanumetničkih objekata u kontekste u kojima se očekuje da se nalaze umetnički objekti ili na izjavama umetnika koje kažu da je objekt umetnički objekt bez obzira na njegov umetnički ili vanumetnički kontekst, i (4) “proglašavanje” se razvija kao tehnika za produkciju umetnosti. Korišćenje tehnika *ready made*-a je, po Atkinsonu, dovelo do novih morfologija, pruživši i kriterijume za prihvatanje statusa članstva klase “objekt umetnosti”:

To su, na primer, Duchampovi *ready made*-i i Rauschenbergov *Portret Iris Clert*. Ovde postoji izvesno ukrštanje sa tipom objekata pomenutih pod (2) (dodavanje novih morfoloških karakteristika, napomena M. Š.), međutim izgleda da je naglašenije pitanje da li se ovi radovi ubrajaju u umetničke objekte ili ne, nego da li su dobri ili loši (umetnički objekti).<sup>71</sup>

Atkinson status *ready madea* posmatra primerom *Krana* (1966) Davida Bainbridgea. Bainbridge *Kranom* problematizuje status *ready made*-a jer je izveden kao objekt koji istovremeno ima više različitih upotrebnih statusa. *Kran* je opozicija Duchampovom *Držaču za sušenje flaša*, pošto njegovi *ready made*-i zadobijaju status umetničkog objekta u skladu sa činom umetnika, na primer, kupovinom držača za sušenje flaša. Duchampovi *ready made*-i su objekti u asimetričnom odnosu, pošto identitet umetnički objekt prekriva identitet držač za sušenje flaša, a identitet držač za sušenje flaša ne prekriva identitet umetnički objekt. Bainbridgeov *Kran* je u opoziciji prema *ready made*-u, pošto je:

ponekad član klase “umetnički objekt i kran”, a ponekad je samo član klase “kran”. Određenje da je član klase “umetnički objekt” ne proizlazi iz oslanjanja na morfološke karakteristike objekata, već na Bainbridgeovu i Atkinsonovu listu intencija koje priznaju dve vrste ambijenta: umetnički i ne-umetnički ambijent. Identitet je ovde (umetnički objekt ili kran) simetričan.<sup>72</sup>

Dok je Duchampov *Držač za sušenje flaša* proizveden kao neumetnički produkt masovne potrošnje i upotrebe, te nakandno unesen u područje umetnosti, *Kran* je načinjen u izrazito umetničkom ambijentu skulptorske škole St. Martin (*St. Martins School of Art Sculpture Faculty*), a zatim je poslan (izvan) u ne-umetnički ambijent. S druge strane, ne postoje razlozi zašto se *Kran* iz javnog prostora parka, gde ima funkcije kрана (objekta za igru), ne bi izložio u Tate Gallery. *Držaču za sušenje flaša* i *Kranu* zajednička je intencija umetnika, spoljašnja u odnosu na objekt, jer nije sadržana u konstrukciji objekta. Ako držač za sušenje flaša može biti proklamovan za umetnički objekt, a kran jednom proglašen i prihvaćen kao kran, a drugi put kao umetnički objekt, može se zaključiti da sve promene zavise od promene ambijenta (ambijenta ili konteksta upotrebe objekta). Ako sve promene zavise od promene ambijenta, tj. konteksta, umetnički rad se dalje može razvijati kroz proglašavanje ambijenata, a ne objekata. Ako se držač za sušenje flaša može proglasiti članom klase umetničkih objekata, zašto se ne bi i cela prodavnica proglasila umetničkim ambijentom. Ako se prodavnica prihvati za umetnički ambijent tada može i ceo grad, cela zemlja itd. U tim okvirima, Atkinson i Baldwin su odlučili da koriste Oksfordšir u Engleskoj kao teorijsku osnovu, pri čemu se postavilo pitanje: ako je Oksfordšir proglašen za ambijent umetnosti, kako onda treba uzimati u obzir objekte u Oksfordširu? Atkinsonov odgovor glasi:

Ne treba se opterećivati davanjem odgovora na takvo pitanje. Okvir je uglavnom uspostavljen da bi se *ready made* primenio na “umetnički ambijent” nasuprot “umetničkom objektu” koji je *ready made*.<sup>73</sup>

Istraživanje i rasprava “ambijenta umetnosti” nije obuhvatila toliko prostorne parametre, koliko “temporalne” dimenzije (početka ili završetka) konverzije Oksfordšira u umetnički ambijent. Preko ambijenta umetnosti ili umetničkog ambijenta (termin “ambijent” znači “okružje”) došlo se do analize pojmova “okvir” (*framework*, engl.) ili “kontekst”. Transformacije od *ready madea* do istraživanja okvira umetnosti ukazale su na mogućnost da metod produkcije umetnosti postane teorijska procedura. Atkinsonov i Baldwinov rad *Air Show*<sup>74</sup> iz 1967. pokazuje kako teorijska analiza produkuje umetnički rad. Bazična postavka *Air Showa* sastoji se iz serije izjava o teorijskoj upotrebi stuba komprimovanog vazduha čija je osnovica jedna kvadratna milja. Nijedna konkretna kvadratna milja na površini zemlje nije specificirana, a nije određena ni visina. *Air Show* ne može biti perceptualna, već samo fiktivna (teorijski konstruisana) situacija saopštena posredstvom teksta. Sve što je o njemu rečeno, pokazuje da je u pitanju “fikcionalni entitet” (*fictional entities*), dok su slike ili skulpture realni objekti, tj. konkretni entiteti koji nude konkretno iskustvo. Kada se, na primer, kaže da je skulptura načinjena od “pravog” zlata, to znači da ona nije načinjena od imitacije zlata. Atkinson konstatuje da se slično može reći i za delo *Air Show*, pri čemu se ne misli na opisano stanje stvari, već na koncept. Pitati da li je nešto u vezi sa *Air*

71 Videti tekst “Introduction to Art—Language Volume 1 Number 1 1968—69”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 22.

72 Videti tekst “Introduction to Art—Language Volume 1 Number 1 1968—69”, str. 22.

73 Videti tekst “Introduction to Art—Language Volume 1 Number 1 1968—69”, str. 25—26.

74 *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 4—14 i 15—18.

*Showom* realno tiče se koncepta. Atkinsonova rasprava pokazuje da egzistencijalni objekt pomoću koga je formulisan sadržaj (papir sa tekstom) nije umetnički objekt (ili objekt umetnosti) i da se u radu *Art&Languagea* umetnički objekt ne može direktno percipirati. Pisanje se uspostavlja kao metod istraživanja. Ova modifikovana transformacija proceduralnosti *ready made-a* barata sa “teorijskim objektima” ili konstrukcijama, tj. fiktivnim entitetima posredovanim sadržajem teksta. Sam tekst (otkucan ili odštampan na komadu papira) nije *ready made*, nešto izvan umetnosti uneseno u okvir umetnosti, već je pravi *ready made* teorijski objekt (diskurzivni objekt) koji nam tekst saopštava svojim sadržajem. *Art&Language* je na osnovu ovih bazičnih pretpostavki u narednim projektima istraživanja umetnosti uveo mnoštvo metoda analitičke filozofije (od semantičke analize do modalne logike). Izložena Atkinsonova analiza pokazuje kako se može konceptualno opravdati status teorijskog teksta na mestu vizuelnog umetničkog dela. Pri tome se iz zamisli Duchampovog *ready made-a* (transformacije statusa objekta) izvode zamisli konteksta (okružja ili okvira objekata) i intencija (namera da se radi sa objektima i da se objekti i konteksti transformišu). Koncept transformacije nije ontološki (ili uže rečeno morfološki), već konceptualni. Prelazak od objekta na kontekst i od konkretnog konteksta na hipotetički kontekst u umetnosti gradi (produkuje) zev (hijatus) između ontološke i konceptualne naddeterminacije umetnosti. Između ontoloških (morfoloških) transformacija i konceptualnih transformacija postoji temeljna razlika koja kazuje da umetničko delo nije više *token* (na primer, komad hartije na kome je otkucan tekst), već *tip* (koncept koji se saopštava tekstom koji je otkucan na komadu hartije). Na primeru Duchampovog *ready made-a* Graham Howard u tekstu *Mona Lisa* (1971) demonstrira analitičku i logičku proceduru rasprave unutar konteksta umetnosti koji se može identifikovati kao postdišanonovski. Pogledajmo deo teksta koji uvodi logičke indekse i relacije:

U tekstu ću razmotriti četiri odvojena elementa, konstruisana u dvadesetom veku, ali i peti konstruisan u šesnaestom veku. Raspravljajući o relacijama ovih elemenata prvo ću izložiti terminologiju koju ću u radu koristiti:

- A = Mona Lisa Leonarda da Vincija
  - B = Duchampova Mona Lisa sa brkovima i bradom; naslovljena L.H.O.O.Q
  - C = Duchampova Mona Lisa, naslovljena Rasée L.H.O.O.Q.
  - D = Picabijina Mona Lisa sa brkovima, nazvana L.H.O.O.Q; nastala posle Duchampa za časopis 391
  - E = Dalijeva Mona Lisa sa dalijevekim licem i dlakavim rukama punim novca
  - ( ) je upotrebljena kao jednostavni operacioni znak koji kaže A(x) = Mona Lisa sa brkovima itd.
- Brojne oznake indiciraju pojedinačne ekstenzije termina upotrebljenog u operaciji.
- x = brkovi
  - y = brada
  - z = novac itd.

X i brojne oznake su upotrebljene na sledeći način:

- $x_1$  = brkovi kao brkovi
- $x_2$  = brkovi kao slika
- $x_3$  = brkovi kao (retinalna ili neka druga) predstava.

Na osnovu ovoga se vidi da će 1 primenjeno na A dati Mona Lisu kao Mona Lisu itd.

Logički operatori kao što su – i. zadržaće standarna logička značenja.

Možemo ponovo napisati A, B itd. na sledeći način:

- A = A
- B = A(x)(y) L.H.O.O.Q.
- C = (A(x)(y)) (-x) (-y). Rasée L.H.O.O.Q.
- D = (A(x)(y)) (-y) L.H.O.O.Q.
- E = (A(x)(y)) (z)

ili kao što sledi:

- A = A
- B = A(x)(y) L.H.O.O.Q.
- C = A Rasée L.H.O.O.Q.
- D = A(x) L.H.O.O.Q.
- E = A(x)(y)(z)<sup>75</sup>

75 Graham J. Howard, “Mona Lisa”, *Art-Language* vol. 1 no. 3, Coventry, 1970, str. 9–10.

Tekst razmatra i eksplicira nekoliko diskurzivnih nivoa. Zapaža se da Howard niz umetničkih dela iz prakse *ready made*-a postavlja za objekt logičke rasprave čime njegov diskurs postaje metajezik o istorijskim primerima transformacija *ready made*-a. Zatim, u tekstu se raspravlja o procedurama i terminologiji drugostepenog (meta) diskursa čime se u tekst ugrađuje i pozicija trećestepenog metadiskursa (teksta o strukturi i logici generisanja teksta). Postavlja se teza i o uključenju metaformalnog logičkog diskursa u polazni razmatrani sistem, što pokazuje da se govor o Mona Lizi (i njenim transformacijama posredstvom zamisli *ready made*-a) uvodi u koncept *ready made*-a. Howardov drugostepeni diskurs se uspostavlja kao procedura formalizacije: zasniva se na simboličkoj logici i lokalno datim relacijama logičkih simbola i primera iz istorije umetnosti. Postupak formalizacije podrazumeva tri koraka: (a) aproksimaciju složenosti umetničkog rada karakterističnim indeksima (vrednostima koje indeks zastupa u diskursu), (b) klasifikaciju indeksa prema relacijama sa odgovarajućim delima ili njihovim aspektima i (c) uspostavljanje osnovnih i izvedenih formula koje opisuju stanje stvari (grube logičke relacije indeksa kao zastupnika umetničkog dela u diskursu). Ovako definisan tekst pokazuje sve aspekte tipičnog logičkog promišljanja i rasprava grupe Art&Languagea na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine, kao i temeljni zahtev da se teorije jednog sveta (konteksta) ekstrapoliraju u druge svetove: (1) logički formalizam u teoriju umetnosti i (2) koncepti teorije umetnosti izraženi logičkim formalnim shemama u svet umetnosti. U pitanju je građenje interpretativnog kruga (hermeneutičkog kruga) između dela, jezika i koncepta:

- a. od umetničkog dela kao objekta analize,
- b. preko razrade koncepta (analize umetničkog dela) u mapiranim kontekstima kulture i društva,
- c. do postavljanja teorijske analize na mestu mogućeg stvaranja i prezentacije umetničkog dela.

Drugim rečima, dišanovska tradicija konceptualizacije umetničkog dela ili umetničkog čina u teoretizacijama grupe Art&Language postaje sredstvo ispunjavanja i mapiranja (*filig and mapping*) konteksta umetnosti u odnosu na kontekste kulture i društva.





Naslovna stranica revije *Azimuth*, Milano, 1960.

## UMETNOST POSLE ENFORMELA: NEKOLIKO KONKURENTSKIH PRIMERA

### Umetnost posle enformela

*Umetnost posle enformela* je u kasnim pedesetim i ranim šezdesetim godinama u Evropi označila neočekivani okret od lirskog, ekspresivnog, antiformalnog i individualističko-egzistencijalistički orijentisanog stvaranja u okviru slikarstva i skulpture (slike i skulpture kao mesta egzistencijalnog, vitalnog upisa) ka neoavangardnom bihevioralnom i vanslikarskom radu i istraživanju umetnosti koji referira istorijskim avangardama, pre svega dadi. Termin je uveden na bijenalu u San Marinu (1963) koji je nosio naziv *Posle enformela (Oltre l'informale)*, a koji su organizovali kritičari Pier Restany, Umbro Apolloni, Vincente Aguiliera Cerni i Giulio Carlo Argan. Giulio Carlo Argan je pošao od enformela<sup>76</sup> kao dominantnog i ključnog pokreta posle Drugog svetskog rata, ukazujući na uslove njegovog prevazilaženja.<sup>77</sup> Po Ješi Denegriju:

Zna se da je raspoloženje koje dominira u razdoblju enformela vezano za društvene prilike prvih poslijeratnih godina i filozofske postavke, posebno uz egzistencijalizam, koje same izvire iz tih prilika. To je raspoloženje defetizma osamljene jedinice pred neuklopljenošću i neizvjesnošću postojanja, to je u osnovi pesimistički odnos modernog umjetnika prema posljednjim pitanjima o samom smislu ljudskog bitka, iako već činjenicom da se ostvaruje kroz djelo velikih i javnih umjetničkih ličnosti (kao što su Wols, Faurrier, Dubuffet, Burri, Tapies) enformel, zapravo, znači i moć nadvladavanja čovjekove "bačenosti" u svijet koji mu više ne pripada i u kojem ne nalazi sigurnost egzistencije. No, negdje krajem pedesetih godina, kada završava proces poslijeratne obnove i kada se posvuda u Evropi osjetilo stanovito popuštanje i olakšanje egzistencijalnih napetosti, dok relativni materijalni prosperitet još nije izazvao osjećanje otuđenja potrošačkog društva, javilo se, u širokom zamahu koje je obuhvatilo i područje umjetnosti, raspoloženje konsolidacije i nagovještaj čovjekovog prisnijeg odnosa prema uvjetima njegovog postojanja u vlastitoj okolini. Pri tome su tehnika i tehnologija, upotreba novih sredstava rada i pomoć nauke pri obavljanju tog rada, smatrani nekom od ključnih poluga ovog procesa društvene regeneracije. Stoga ne iznenađuje što se u takvim životnim okolnostima kraja pedesetih i početka šezdesetih godina javlja raspoloženje koje nije više svojstveno, čak je suprotno, onom u enformelu: to je raspoloženje ponovnog povjerenja umjetnika u svijet i u budućnost što se pred nama otvara. Ići "preko enformela" značilo je za umjetnike tog povijesnog trenutka ići dalje u dva smjera: ići dalje u jednom drugačijem, vedrijem, prihvatljivijem osjećanju svijeta i sebe u svijetu, ali i ići dalje u razradi samog umjetničkog jezika trenutno zakočenog uslijed stagnacije izazvane akademizacijom kasnog enformela i naglom hiperprodukcijom predstavnika "drugog vala" ovog pokreta. Otuda se u tom času nameće utisak da je situacija "prevladavanja" enformela ne samo povijesno nužna i neizbježna, nego i ideološki i etički "pozitivna": za protagoniste ovog "prevladavanja" bit će to situacija "obnove", čak i situacija "prijeloma", a da svi oni podjednako, nezavisno o međusobnim jezičnim razlikama, žive u atmosferi euforije *novim* svjedoči i to da su sve važnije postenformelne alternative, Nove tendencije, novi realizam, nova figuracija, u znaku tog preznaka.<sup>78</sup>

Pravci istraživanja posle enformela nisu bili unapred određeni i uslovljeni, odnosno, nisu određeni istom logikom kojom je razvijana slikarska i skulptorska apstrakcija posle Drugog svetskog rata (apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo, lirska apstrakcija, *art brut*, tažizam, enformel). U previranjima posle enformela izdvajaju se dve dominantne orijentacije:

- (1) utopistička – nekonstruktivističke tendencije (geštaltistička umetnost, umetnost vizuelnih istraživanja, kinetička umetnost, umetnost pripadnika novih tendencija), grupa *Zero*, i
- (2) kritička – novi realizam, nova figuracija, italijanski i britanski pop art.

Prva struja se oslanja na poverenje u tehnološki razvitak i odnose umetnosti i nauke, a druga na kritične odnose unutar masovne potrošačke kulture visokog modernizma i masmedija. Prelazak sa pozicija enformela na pozicije postenformela izveden je preobražajem pitanja o egzistencijalnoj i istorijskoj situiranosti subjekta umetnosti u svetu na pitanja o sinhronijskoj bihevioralnosti subjekta umetnosti u institucijama umetnosti, kulturi i društvu.

<sup>76</sup> Umberto Ecco, "Enformel kao otvoreno djelo", iz: *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 133–163.

<sup>77</sup> Giulio Carlo Argan, "Projekt i sudbina", *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982, str. 52.

<sup>78</sup> Ješa Denegri, "Pojam i situacija nakon enformela", iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa / Exat 51 – Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 341–342.



Yves Klein, *Peinture feu sans titre*, 1961.



Yves Klein, *Grande Anthropophagie Bleue – Hommage à Tennessee Williams*, oko 1960.

Prevazilaženje enformela je naznačeno pokretanjem milanskog časopisa *Azimuth* (1959) koji su uređivali Piero Manzoni i Enrico Castellani, u kome saraduju Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Yves Klein. Situaciju posle enformela karakteriše društveni i kulturni prosperitet, interes za tehnologiju, masovnu kulturu, razvoj monohromnog slikarstva, redukcija i sužavanje značenjskog (simboličkog, narativnog, fikcionalnog) “govora” slikarstva na primarna, konkretna, doslovna i tautološka značenja, odnosno prevazilaženje medijskih ograničenja slikarstva i zasnivanje akcija umetnika koje korespondiraju američkom hepeningu (*happening*). U odnosu na spontani i direktni, odnosno, kao pretkonceptualni postupak u slikarstvu enformela (u slikarstvu čina, akcije, gesta) u *umetnosti posle enformela* delo je posledica unapred formuliranih koncepata pripremljenih za izvođenje. Eksplicitne poetike *umetnosti posle enformela* ostvarili su Piero Manzoni, novi realisti sa Yvesom Kleinom, i nemačka grupa Zero.

### Novi realizam i Yves Klein

Novi realizam je pokret posle enformela koji je delovao u Francuskoj između 1960. i 1963. godine. Novi realizam je nastao kao praktična i manifestna subverzija *mekog* individualizma i subjektivnosti lirske apstrakcije i enformela, kroz obnove avangardnih taktika. Došlo je do obnove deestetizacije umetnosti, estetizacije svakodnevice, prekoračenja granica slikarskog i skulptorskog umetničkog dela, ali i do insistiranja na prezentaciji realnosti ili tragova realnosti kao instrumenata umetničkih intervencija. Novi realizam nastaje kao obnova avangarde, izvesnih postupaka dade, i korespondira strategijama američke neodade i pop arta. Karakteristično je da novi realizam kao neoavangardna i emancipovana postlikarska praksa nastaje u francuskoj kulturi sa potpunom podrškom francuske države, koja u “novom realizmu” vidi francuski i evropski *odgovor* američkom radikalizmu neodade i pop arta.

Termin je uveo francuski teoretičar umetnosti Pierre Restany u manifestu iz 1961. godine. Grupu novih realista je oformio Restany u Parizu oktobra 1960. U grupi su saradivali Arman, Francois Dufréne, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. Sa grupom su saradivali i saradivale Jacques Mahé de la Villeglé, Cesar, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gerard Deschamps i Christo. Novi realisti su radili u različitim područjima umetničkog izražavanja, prikazivanja i ponašanja: dekolaži, otisci, monohromno slikarstvo, elementi nove figuracije, akcije umetnika, objekti, pakovanja, samouništavajuće mašine. Dve su odlike novog realizma. Prvo, postdišanovski pristup objektu kao ni-slici-niskulpturi, već asamblažu i *ready made*-u, a to znači artificijelnom i pretežno arbitrarnom sklopu različitih postojećih objekata. I, drugo, termin realizam u naslovu grupe ukazuje na doslovno i direktno korišćenje materijala i objekata iz urbanog modernog društva, tj. novi realizam je realističan, ne po tome što prikazuje svet i društvo, već po tome što koristi realne proizvode savremenog modernog društva. Pierre Restany u manifestu novog realizma piše:

Šta se još predlaže? Uzbudljiva avantura realnog viđenog u njemu samom, a ne kroz prizmu konceptualne ili imaginativne transkripcije.<sup>79</sup>

Njihovi objekti ukazuju na eruptivno i opsesivno oslobađanje objekta od estetskih kanona, o umetničkom usredsređivanju na objekt, o objektu kao uljezu bez koga se više ne može, o objektu kao uzroku poetskog reagovanja ili preprieci/granici doživljaja, o objektu u sirovom stanju i o preuzetom objektu kao *ready made*-u. Oni slede i nadilaze dadaističku pouku o agresivnom delovanju objekta:

Takav je novi realizam: direktan način povratka na zemlju, ali četrdeset stepeni od dadaističke nule, na baš samom tom nivou gde čovek, ako uspeva da sebe reintegriše u realno, identifikuje realno sa sopstvenim transcencijama koje su emocionalne, sentimentalne i, konačno, poetične.<sup>80</sup>

Novi realisti insistiraju na ironiji i paradoksu. Naglašavaju subjektivnost i iracionalnost, ali ukazuju i na društvene uzroke i posledice umetničkog rada. Novi realizam obnavlja objektna značenja, ne po modelu nove ikonografije prikazivanja kao u pop artu, već po obnovi Duchampovih i Schwitters eksperimenata sa značenjima objekta i objektnog sveta. Vodeći predstavnik novog realizma je Yves Klein<sup>81</sup> koji je delovao nomadski u različitim projektima slikarskog i vansklikarskog usmerenja. Njegove namere i ciljevi su metafizički dosezi beskonačnosti i neopipljivog, a to znači obećanja nematerijalnog i univerzalnog. Kleinov cilj je bio otkrivanje otisaka ljudske čulnosti u današnjoj civilizaciji, a zatim dokumentovanje tragova onoga što je stvorila ta civilizacija. Klein je izvodio: (1) ambijente (*Praznina*, 1958), (2) slikao je vatrom (*Peinture feu sans titre*, 1961), (3) nagim telima modela otiskivao je boju po platnu, stvarajući dvostruko delo

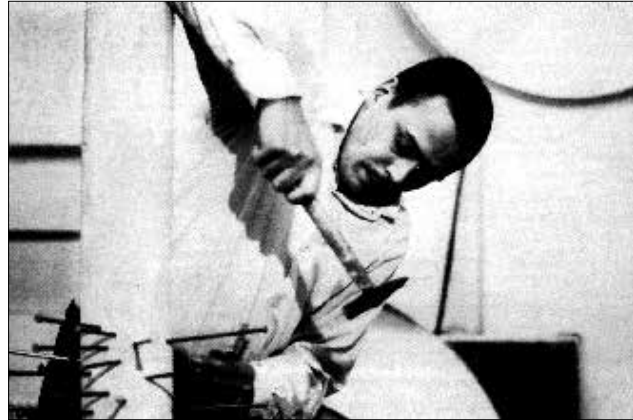
79 Pierre Restany, “The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention” (1960), iz: Kristine Stiles, Peter Selz (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists’ Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. 306.

80 Pierre Restany, “Forty Degrees Above Dada” (1961), iz: Kristine Stiles, Peter Selz (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists’ Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. 308.

81 Catherine Millet, Pierre Restany, “Yves Klein – un artiste radical dans un monde contradictoire”, *Art Press* no. 67, Paris, 1983, str. 4–8.



Heinz Mack, Otto Piene, *Instalacija*, 1963.



Günther Uecker, 60-e.



Heinz Mack

performans otiskivanja (umetnički ritual) i otisak kao sliku, tj. trag bojenog tela na platnu (*Grande Anthropophagie Bleue – Hommage à Tennessee Williams*, oko 1960), (4) radio je monohromne plave slike, takozvana *Kleinova kosmička plava* (*International Klein Blue: IKB, =PB29, =CI 77007*; na primer, *Monochrome bleu sans titre*, 1957), (5) držao je predavanja o umetnosti (1958), (6) akcije sa vatrom, zlatom, vodom (1961–62), (7) fotomontaže (1961) itd.<sup>82</sup> Po Pierru Restanyju:

Nema nikakve potrebe da se snaga Kleinovog genija smatra čudom. Ovaj mistik bio je u stvari realista budućnosti, izgrađujući svoje delo oko jedne suštinski realističke ideje: da novom svetu odgovara i novi čovek. U osvit druge industrijske revolucije čovečanstvo korača ka jednom novom humanizmu. Promene koje se zbivaju u ljudima odnose se u prvom redu na oblasti njihove senzibilnosti, emocija i percepcije. U eri čiste energije i viših mutacija, stvaralac se više neće susretati ni sa jednom tehničkom preprekom. Neće postojati više problem realizacije. Umetnost će biti jezik čiste emocije, jezik neposredne komunikacije između individua koje percipiraju.<sup>83</sup>

Klein je, po Benjaminu H.D. Buchlohu,<sup>84</sup> paradoksalan umetnik koji obnavlja taktike istorijskih avangardi, suočava pitanja apstrakcije i spiritualnosti, a u društvenom kontekstu rad smešta na neutralan i nesubverzivan način u odnosu na državnu politiku. Klein je, istovremeno, nastavljajući tradiciju spiritualnosti unutar evropske apstraktne umetnosti, inovator koji razrađuje koncept monohromije, eksperimentator i jedan od prvih umetnika u Francuskoj koji prelazi na razinu spektakla i metaumetničkog rada. Za Kleina je takođe važna i uloga reklame, promocije i organizacija velikih javnih događaja koji se strukturiraju kao spektakli, zapravo, javni i masovni društveni i kulturalni događaji. Buchloh, zato, zaključuje za Kleina da je on:

Praveći svoj rad manifestno zavisnim od svih prethodno skrivenih određenja (na primer, prostora reklame i sredstava promocije) postao prvi posleratni evropski umetnik koji nije samo inicirao estetiku totalno institucionalne i diskurzivne kontingentnosti, već takođe i totalnu spektakularizaciju.<sup>85</sup>

Kleinova pojedinačna dela i njegov opus su u složenom intertekstualnom nestabilnom odnosu komada-kao-traga-izraza umetnika i heterogenog odnosa pojedinih realizacija koje se šire i prekrivaju potencijalne pozicije prezentacije umetnikovog činjenja unutar kulture. Kleinov rad je usmeren na uspostavljanje javne interventne bihevioralnosti umetnika koja postaje “delo” po uzoru na spektakle masovne kulture, mada iz površina masovnog dela izbijaju podtekstovi i brisani tragovi elitističkog umetnika.

## Grupa Zero

Nemačka grupa Zero<sup>86</sup> osnovana je u Diseldorfu 1958. godine, a delovala je do 1966. U njoj su saradivali: Heinz Mack (1931), Otto Piene (1928) i Günther Uecker (1930). Izdavali su časopis *Zero* (izašla su tri broja). Naziv grupe potiče od modernističke metafizičke zamisli “nulte tačke” (ishodišta stvaranja, činjenja, življenja). Po pojedinim inetrpretatorima se vezuje za sintagmu koju je uveo ruski suprematista Kazimir Maljevič o nultom stupnju slikarstva na izložbi *Poslednja futuristička izložba 0.10*<sup>87</sup> 1915. godine. Njihov rad je bio intencionalno paradoksalan i hibridan. Zasnovan na provokaciji i šoku posredstvom destrukcije objektnog materijala (plohe, objekta). Oni su, zapravo, esencijalistički težili da dođu do “osnove” umetničkog dela i, time, do “suštine” umetnosti. Njihov esencijalizam je, zato, reduktivistički i akcionistički. Esencijalizam je redukcionistički pošto teže da dođu do “minimuma” oblikovnosti u pikturalnom polju slike (Heinz Mack, *Bez naziva*, 1956; ili Otto Piene, *Gelbgellschweißbeißschnell*, 1958), a akcionistički jer je čin izvođenja kao istraživanje gesta, procesa ili događaja jednako bitan rezultatu, tj. stvorenom umetničkom delu (Günther Uecker akcije zakucavanja eksera 1961–65. ili grupne akcije-spektakli na otvaranjima izložbi: događaj sa toplim balonom u galeriji Schmela u Diseldorfu, 1961).

82 Yves Klein 1928–1962 – *Selected Writings*, The Tate Gallery, London, 1974; Jean–Yves Mock (ed), Yves Klein, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983; Uporediti sa: Ratimir Kulić, “Yves Klein – Un homme dans l’espace”, *Umetnost* br. 60, Beograd, 1978, str. 22–26.

83 Navod Restanyjevih reči u: Ješa Denegri, “Yves Klein”, iz: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti – Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998*, Društvo istoričara umetnosti Srbije, Beograd, 1998, str. 256–257.

84 Benjamin H. D. Buchloh, “Plenty or Nothing: From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*”, iz: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 268–269.

85 Benjamin H. D. Buchloh, str. 269.

86 Lawrence Alloway, Otto Piene (eds), *Zero*, The MIT Press, Cambridge, 1973; i Marco Meneguzzo, Stephan von Wiese (eds), *Zero 1958–1968 – Tra Germania E Italia*, Palazzo delle Papesse, Siena, 2004.

87 Kazimir Maljevič, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism” (1915), iz: John E. Bowlit (ed), *Russian Art of the Avant-Garde – Theory and Criticism 1902–1934*, Thames and Hudson, London, 1988, str. 133.

Delovanje grupe Zero zasnovano je u protokinetičkim i konkretističkim istraživanjima monohromije, multipla, mobila, optičkih i svetlosnih pojava/događaja (svetlosni objekti i ambijenti Heinza Macka iz sredine šezdesetih godina XX veka). Izvesna dela pokazuju akcionističke efekte što ih približava neodadi, a spiritualno orijentisane postavke ih povezuju sa ranom evropskom apstrakcijom i metafizikom fluksusa. Paradoksalnost njihovog pozicioniranja između očiglednog materijalizma i obećanog spiritualizma može se videti i u manifestno orijentisanoj poemi iz 1965. godine:

Zero je tišina. Zero je početak. Zero je okrugao. Zero se obrće. Zero je mesec. Sunce je Zero. Zero je beo. Pustinja Zero. Nebo iznad Zeroa. Noć Zero teče. Oko je Zero. Pupak. Usta. Poljubac. Mleko je okruglo. Cvet Zero od ptice. Tih. Vazdušast. Jedem, pijem Zero, spavam Zero, bdim Zero. Volim Zero. Zero je lep, dinamo, dinamo, dinamo. Drveće u proleće, sneg, vatra, voda, more. Crven, narandžast, žut, zelen, plav, indigo, ljubičast, Zero duga. 4, 3, 2, 1, Zero. Zlato i srebro, vetar i dim, putujući cirkus Zero. Zero je tišina. Zero je početak. Zero je okrugao. Zero je Zero.

Ova poema sastavljena je u jednom kafetu u Kurenfeldu prilikom izložbe *Macka, Piena, Ueckera* u Muzeju Hans Lange 1963. Tri umetnika su redom sastavljali po jednu frazu i beležili je. Tako je stvoren ovaj verbalni niz.<sup>88</sup>

Grupa Zero je demonstrirala bitan zaokret ka umetničkom i egzistencijalnom “projektu” posle nihilističke i egzistencijalističke umetnosti antiprojekta kakav je bio enformel.<sup>89</sup> Pri tome, povratak zamislima projekta nije bio “instrumentalan” kao u neokonstruktivizmu, već egzistencijalistički dramatično višeznačan, paradoksalan i naglašeno konceptualizujući. Drugim rečima, pripadnici grupe Zero radili su u istovremenim registrima eksperimenta u materijalima, medijima, intersubjektivnim bihevioralnim odnosima. Po Ješi Denegriju:

Članovi grupe Zero bili su u tijesnim vezama s parom Castellani–Manzoni oko časopisa/galerije *Azimuth&Azimuth* u Milanu; poznavali su Fontanu i Yvesa Kleina i te reference jasno upućuju na karakter rada *Grupe Zero*. Iako su od početka bili uključeni u izložbe konkretne i kinetičke umjetnosti (*Konkrete Kunst* u Zürichu i *Bewogen Bewegung* u Amsterdamu, obje 1960), *Zero* se bitno razlikuje od ostalih grupa u pokretu Novih tendencija po naglašenom spiritualnom i metafizičkom karakteru rada. Ne pokazuju posebnih sklonosti prema socijalnom reformizmu, ali su s umjetničke strane vjerovatno u ovom pokretu najjača grupa, sastavljena od trojice izrazitih individualnosti kojima je, uz pozivanje na monokromiju i korištenje svijetlosti i pokreta, zajednička “koncentracija čistoći” (H. Strelow), porijeklom iz njemačke romantičarske tradicije. Sebe smatraju “novim idealistima” (Piene), kojima je strana svaka doktrinarnost, svaka prekoncipirana obaveza bez obzira na to da je ona jezična i ideološka ili pak samo organizaciona u smislu pridržavanja dogovora *team worka*, što je bio slučaj s pariškim GRAV-om i italijanskim grupama T i N.<sup>90</sup>

Grupa Zero je simptomatična pojava, da bi njeni članovi povezali neuporedive anarhično-ludističke i disperzivno-tehnokratske gestove u prepoznatljivu umetničku praksu, oni su konceptualizovali svoj rad projektima identifikacija intencija, procedura i ciljeva u polju obećane transcendentnosti, tj. drugosti. Pri tome, kod njih je “transcendentno” sve ono što se ne da čulno registrovati, ali što se može materijalno (gestualno, objektno, znači izražajno, bihevioralno, tehnički) indeksirati, tj. ukazati, pokazati ili obećati pogledu i telu posmatrača. Oni su težili izvođenju i konstruisanju “indeksa” transcendentnog koji su minimalistički pozicionirani na neodređenoj sugestivnoj granici doslovnog i fikcionalnog u polju vidljivog. Polje vidljivog je postavljeno u središte njihovih interesovanja kao indeks drugog, onog iza vidljivog, tj. transcendentnog. Njihov rad je zato istovremeno i neokonstruktivistički i prodadaistički, tj. konstruktivno utopijski i bihevioralno antiutopijski. Upravo takvo mesto pojavljivanja kontradikcija jeste nulti stupanj umetnosti: praznina od koje se može ići dalje.

### Slučaj Piera Manzonia

Piero Manzoni (1933–1963) je 1956. godine napustio figurativno slikarstvo preusmeravajući se na izvođenje (*performing*) slika sa ugrađenim objektima i, zatim, slika monohromnog karaktera “ahromija” (*achrome*). On je izvodio slike tako što na površini (monohromnoj ili površini bliskoj monohromiji) postavlja različite svakodnevne

88 *Umetnost posle 45 – Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Beograd, Zagreb, 1972, str. 158.

89 Ješa Denegri, “Značenje pojma enformel”, u: “Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji”, iz: Miodrag B. Protić, (ed), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, str. 126–128.

90 Ješa Denegri, “Pojava grupa u pokretu Novih tendencija”, iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa / Exat 51 – Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 354.

objekte (makazice, zihernadle). Slike su paradoksalni neestetski i neizražajni kolaži kojima se provocira i subvertira enformelistički univerzalni, a subjektivno izražajni, gest upisa utemeljen u atmosferi egzistencijalizma i psiholoških interpretacija. Manzoni sprovodi, u slikama iz 1956–57, inventivne zahvate subvertiranja i kritike modernističkih mitova (individualiteta, originalnosti, upisa, psihološke univerzalnosti izraza). Njegov *napad* na mitologiju modernosti je manifestno demonstriran u slici *Milano – Mitologia* iz 1956. Na toj slici on uvodi pisane reči “Milano” i “Mitologia”. Na očigledan način konfrontira univerzalnu i individualnu mitologiju slikarevog izraza na površini slike. Manzoni subvertira potencijalnost izraza koja kao da prethodi čovekovom činu (*ljudskom bivanju na ovoj planeti*) i zasniva jezik izvođenja koji je konsekvencija direktnog individualnog ljudskog bihevioralnog čina. U tekstu “For the Discovery of a Zone of Images” on manifestno zapisuje:

U ovom kontekstu jasno je da se ne možemo više baviti simbolizmom i deskripcijom, sećanjima, maglovitim utiscima, detinjstvom, pikturicizmom, sentimentalizmom: sve se to mora u potpunosti isključiti. Isto treba postupiti i sa svakim hedonističkim ponavljanjem tvrdnji koje su već istrošene, pošto čovek koji se i dalje poigrava mitovima koji su već otkriveni jeste esteta i nešto još gore od toga. Apstrakcije i reference moraju se u potpunosti izbeći. U našoj slobodi da izmišljamo moramo uspeti da konstruišemo jedan svet koji se može meriti samo u sopstvenim terminima. Mi sliku uopšte ne možemo shvatiti kao prostor na koji treba da projektujemo našu mentalnu scenografiju. Ona je prostor slobode u kojem tragamo za otkrićima naših prvih slika. Slike su aposlutne onoliko koliko je to moguće, što se ne može procenjivati po onome što one beleže, objašnjavaju i izražavaju, već samo po onome što jesu: one jesu.<sup>91</sup>

Njegov diskurs u ovom spisu nije jednostavno programski kao što je to bilo u avangardnim manifestima. Manzonijev diskurs je paradoksalno-dekonstruktivan, pošto u mišljenju i pisanju o umetnosti istovremeno mistifikatorski i demistifikatorski pokazuje granice onoga za šta se zalaže: za samu sliku koja ispada iz semantičkog polja konstruisanja pripovedne ili simbolične fikcije. Slika prestaje da bude simbolički vizuelni poredak i postaje materijalno mesto interventnog prezentovanja ponašanja i mišljenja umetnika.

Istražujući slikarstvo Yvesa Kleina, Alberta Burrija i Lucija Fontane, tokom 1957. godine, Manzoni dolazi do koncepta i realizacija serije slika načinjenih od “primarnih” materijala. On ih imenuje kao “ahromije” (*achrome*). Na ahromijama je radio od 1957. do 1962. godine. Po Germanu Celantu:

On je dao ime “ahromija” ovim slikama tokom jeseni 1957. Ukazao je na to da njegovo interesovanje nije usmereno na materijal (kao u slučaju Burrija), niti na monohromnu boju (kao kod Kleina i Fontane), već na koncept prostora lišenog bilo kakve slike/predstave, bez obzira na to da li je u pitanju čista boja, znak ili materijal; on je bio usmeren na primarni prostor.<sup>92</sup>

Njegove slike su rađene na gipsanoj podlozi i platnu prekrivenom kaolinom. Rane ahromije duguju enformelističkom gestu i postenformelističkom poništavanju gesta. Manzoni u slikama iz 1958. i 1959. godine istražuje materijale i materijalne odnose primarnog prostora podloge i površine. Slike su sve manje determinisane vizuelnim karaktrizacijama, a više podređene konceptu istraživanja “primarnih prostora” i “primarnih odnosa” unutar binarnog para podloga/površina. On radi sa složenim istorijski pročišćenim konceptima i razgrađenim fenomenima podloge i površine. U seriji slika nastaloj tokom 1960. godine Manzoni ispituje modelima rastera, tj. strukturiranja podloge-površine u “mrežu” pravougaonika/kvadrata. Takođe, radi sa različitim materijalima, na primer, sa vatom i kobalt hloridom. Time uspostavlja relativni odnos između slike i objekta. Slika postaje neka vrsta objekta, a objekt potencijalno nagoveštava sliku. Relativizacijom morfoloških karakterizacija slike, na primer, slike od staklene vune ili pamučne vune, Manzoni prelazi od slike kao produkta ka konceptu umetničkog čina i, zatim, ka konceptima ponašanja umetnika. Drugim rečima, postaje bitniji koncept ponašanja ili izvođenje koncepta ponašanja od efekta ponašanja, tj. od pozicioniranja i pokazivanja umetničkog dela. Umetničko delo postaje indeks kojim se ukazuje i dokumentuje proces izvođenja koncepta ponašanja. I, zato, njegovo ponašanje postaje neka vrsta diskursa umetnika, govora (*parole*) u prvom licu, u kome se gube objekti.<sup>93</sup>

Manzoni nizom postslikarskih ili vanslikarskih radova prelazi sa pozicije slikara (stvaraoca) na poziciju umetnika: autora koncepta i izvođača bihevioralnih situacija i događaja. Nastaju sasvim različite realizacije: ispisana slova ABCD nazvana *Alfabet* (1958), mapa Irske (sitoštampa, 1958), izloženi listovi kalendara za mesec septembar od 1. do 30. (1959), otisci prstiju (1960), naduvan balon nazvan *Umetnikov dah* (1960), kutija sa spakovanom linijom *Linija 19–69m* (1959),

91 Piero Manzoni, “For the Discovery of a Zone of Images”, iz: Germano Celant (ed), *Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects*, The Tate Gallery, London, 1974, str. 17.

92 Germano Celant, “Chronology”, iz: *Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects*, The Tate Gallery, London, 1974, str. 6.

93 Benjamin H. D. Buchloh navodi da se kod Manzonija, Armana i Kleina krajem pedesetih odigrava promena stanja objekta u sam diskurs, videti: “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for A Critique”, iz: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 52.





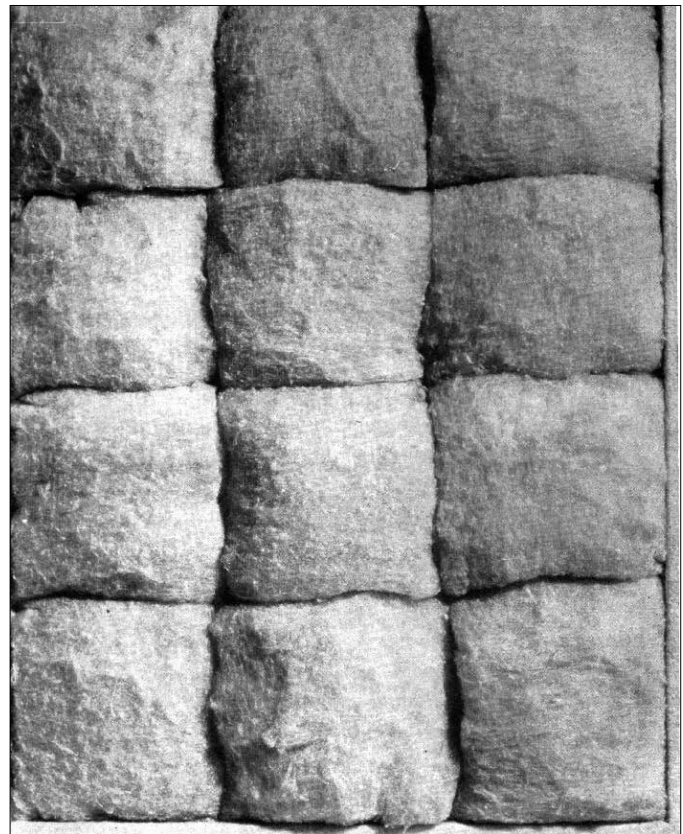
Piero Manzoni, *Umetnikova govna*, 1961.



Piero Manzoni, 1961.



Piero Manzoni, *Živa skulptura*, 1961.



Piero Manzoni, *Ahromija*, 1960.

*Linija beskrajne dužine* (1969), fotografija koja dokumentuje iscrtavanje linije duge 7200 m, ostavljanje traga (otiska prsta) na ljusci jajeta (1960), izrada postamenta sa konturama stopala *Magična osnova* (1961), akcija potpisivanja akta nazvana *Živa skulptura* (1961), izrada konzervi sa umjetnikovim izmetom *Umetnikova govna* (1961), itd...<sup>94</sup> Ovim delima, Manzoni ukazuje na primene dišanovskih procedura/taktika realizacije *ready made*-a. Drugim rečima, zatvoreni koncept umetničkog dela kao oblikovane forme preobražava se u otvoreno umetničko delo koje nije određeno formom ili binarnom opozicijom forma–antiforma, već upotrebom objekta, intervencijom umetnika, ostavljanjem traga bihevioralnog tela, itd... Manzoni posebnu pažnju poklanja dvostrukom statusu umetnika: (a) umetniku kao instituciji koja poseduje izvesne kompetencije i moći, i (b) umetniku kao mistifikatoru/demistifikatoru koji na osnovu ekskluzivnog statusa autonomije umetnosti izvodi društveno neočekivane ili skandalozne gestove koji po automatizmu sveta umetnosti i kulture bivaju prihvaćeni, kodifikovani i vrednovani. Po Ješi Denegriju:

Manzoni, naprotiv, oko svoje ličnosti ne stvara nikakvu mističnu auru: umesto tajnih rituala, on obavlja radnje s jakim demistifikujućim nabojem osjećajući da je sam status umjetnosti u povjesnom trenutku u kojem djeluje sporan, da je doveden u krizu neprestanim promjenama tehnika i postupaka. U Manzonijevim poduhvatima (pre svih u njegovim čuvenim kutijicama s izmetom umjetnika) estetsko i umjetničko se potpuno razdvajaju: ovdje doista nije riječ o estetskim vrijednostima ali jeste o činu koji ima (ili može imati) osobine umjetničke intencionalnosti, makar je radikalno dovodi u pitanje. Dok Yves Klein teži mitizaciji vlastite ličnosti umjetnika, Manzoni teži demitizaciji, iako ne i krajnjem dokidanju pojma i fenomenologije umjetnosti.

Ironija, provokacija, stalno i brzo trošenje, to su dakle odlike Manzonija...<sup>95</sup>

Manzonijev rad je dominantno konceptualan, jer on ukazuje na pristup: konceptu i instituciji umetnosti i umetnika, a ne pojavnosti umetnosti i estetskog. Njegovo razdvajanje estetskog i umetničkog nije zasnovano na estetičkoj opoziciji lepog i ružnog unutar modernog sveta umetnosti, već na prelasku (ili prestupu /transgresiji/) sa fenomenološko estetskog pristupa umetnosti na funkcionalno institucionalni pristup izvođenju umetničkog na rubovima modernističke kulture. Takođe, njegov funkcionalizam nije vitalistički, on ne izražava sebe, nekakvo duboko ljudsko ili kosmičko *jastvo*, već je dekonstruktivan (decentrirajući, premeštajući, relativizujući) pošto on demonstrira specifičnu bihevioralnost umetnika u specifičnom modernističkom kontekstu. Manzoni se koristi složenim mogućnostima identifikacije subjekta kao umetnika i institucionalnim granicama ili mogućnostima prekoračenja granica umetnosti koje modernizam, kao paradigmatički okvir umetnosti pedesetih i šezdesetih godina, dopušta ili isključuje.<sup>96</sup> Centralna tema njegovog umetničkog rada je problematizovanje “mehanizmama” dopuštanja ili nedopuštanja (potvrđivanja i negiranja, pristupanja i prestupanja) u polju strukturiranja modernističkih vrednosti i na njima baziranih kulturalnih identiteta (umetnika, gledaoca/uživaoca, kritičara). Manzoni pokazuje kako se normirana, a zatim i kanonizovana struktura vrednosti modernizma može podvrgnuti decentriranju i transgresiji i to, upravo, sredstvima samog modernizma ili njegovih bočnih taktika. On je umetnik koji postavlja poetiku usamljenog negativca koji obrtima između vrednog i bezvrednog, objektnog i vitalnog, stvorenja i traga, izvodi performans samog življenja, tj. bivanja na granici onog tu i onog tamo. Manzonijeva dijalektika je razorno izvedena od dela preko traga do živog tela i zatim sveta u kome je on stranac. Njegovo insistiranje da je stranac u životu i svetu, da je “drugi” za svakog drugog, uspostavlja jednu novu metafiziku modernosti: fascinaciju otuđenjem. Otudenje se više ne pokazuje kao mesto gubitka prirode ili prirodnog, već kao otkriće prave *naravi* ljudskog: biti drugo u odnosu na svet. Ljudskog bez te drugosti nema i zato je ono tako bolno i, istovremeno, nedeljivo. Manzoni je svoj život i umetnički rad oblikovao kao apologiju otuđenju. On je bio stranac iza koga su u našem svetu ostali tragovi, jedini mogući tragovi... beline, izmeta, upuisa, otiska, potpisa, tela koje je bilo tu i tada u prolaznosti.

94 Piero Manzoni, “Some Realisations, Some Experiments, Some Projects”, iz: Germano Celant (ed), *Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects*, The Tate Gallery, London, 1974, str. 84–85.

95 Ješa Denegri, “Azimuth&Azimuth, prva izložba Nove tendencije, Gorgona”, iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa / Exat 51 – Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 346.

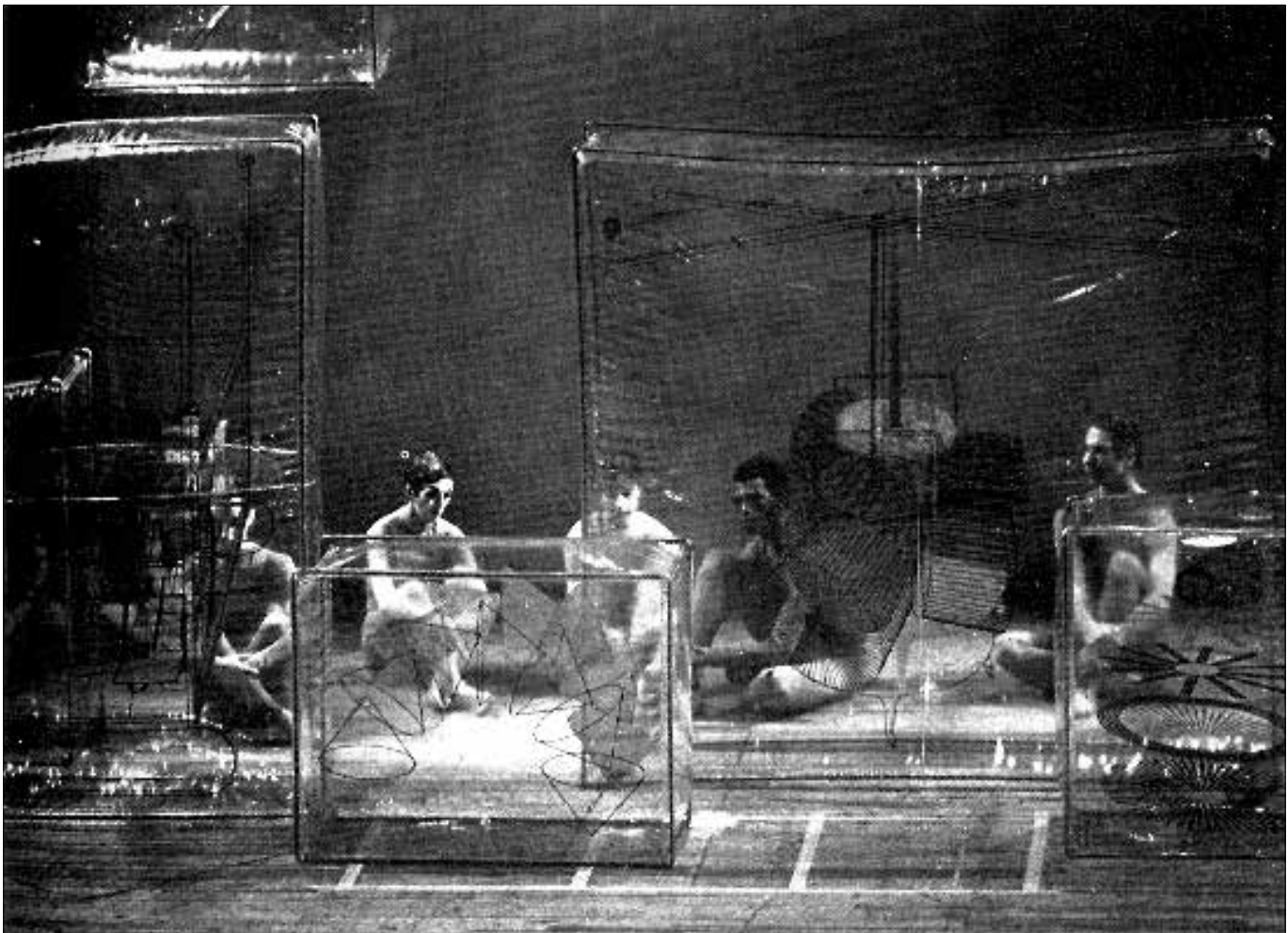
96 Jaleh Mansoor, “Piero Manzoni: *We Want to Organicize Disintegration*”, *October* no. 95, New York, 2001, str. 30.



John Cage, *Preparirani klavir*, oko 1950.



Jasper Johns, Robert Rauschenberg, oko 1955.



Merce Cunningham, *Walkaround Time*, 1968.

## INDIFERENTNOST I OTUĐENJE: NEODADA, HEPENING I POP ART

### Neodada

Neodada je neoavangardni umetnički pokret, tačnije pojava otvorenog i višeznačnog konteksta rada različitih individualnosti sličnog pro-ili-post-dadaističkog, odnosno, dišanovskog senzibiliteta. Neodada je prepoznata u Sjedinjenim Američkim Državama tokom kasnih četrdesetih i pedesetih godina XX veka. Ova pojava revitalizacije ili recikliranja dadaističkog ponašanja i delovanja nastaje prenošenjem bitnih dadaističkih, pre svega dišanovskih, procedura u tada aktuelnu eksperimentalnu američku umetnost. Neodada se, zato, vidi kao provokacija i subverzija visokomodernističkih vrednosti u elitnoj umetnosti apstraktnog ekspresionizma, ali i kao provokacija vrednosti masovne potrošnje estetskog u popularnoj kulturi. Za neodadu nije bitno samo stvaranje umetnosti, već pronalaženje i rekreiranje različitih oblika ponašanja u umetnosti urbane kulture. Za neodadu je karakterističan obrt iz *antiumetnosti*, ali i popularne svakodnevne kulture koja je naspram visoke elitne umetnosti modernizma, u umetnost otvorenih i kritičko-provokativnih mogućnosti. Na primer, Oto Bihalji Merin je tu novu "dijalektiku" (dinamiku, izmenjivost, inverznost) neodade opisao sledećim rečima:

Ono što se dešava u neodadaizmu jeste pokušaj da se šok utvrdi kao vrednost po sebi. Pokušavaju da "anti-fetišu" opet prikaže atribut "umetnost".<sup>97</sup>

Neodada je nastala, pre svega, kritikom heroizma i subjektivizma, odnosno metafizičkog estetizma modernističkog apstraktno-ekspresionističkog slikarstva obnovom i modifikacijom dišanovske dadaističke *intervencije*. To je izvedeno ekscesnim prekoračenjem medijskih i disciplinarnih granica, odnosno, upotrebom kolažnih, asamblažnih i montažnih procedura na "estetski indiferentan način". Po Moiri Roth:

Grupa<sup>98</sup> je počela da definiše sopstvenu istoriju i prethodnike. Najvažniji pokret iz prošlosti bila je, naravno, dada, pokret koji je pokrenut osećanjem moralnog besa, političke nemoći i nihilizma prouzrokovano Prvim svetskim ratom. Izvorno, dada je bila gorka umetnost, mada je njena nagla i dramatična obnova u McCarthyjevim pedesetim godinama izgledala komercijalizovano i pripitomljeno.<sup>99</sup> To je ono što su u dadi našli predstavnici "estetike indiferentnosti" (*Aesthetic Indifference*). Duchamp je bio onaj prethodnik sa kojim su ovi umetnici osetili najveću rezonancu. Duchamp je uvek bio "indiferentan" i zato je bio izuzetan prethodeći model za novu estetiku: "hladni" (*cool*) umetnik koji je napravio *ready made*-e, one objekte koji su često imenovani kao "indiferentni" prema estetskim vrednostima, kao i prema umetnikovim ličnim "dodirima" i ukusu.<sup>100</sup>

Za neodadaiste (Cage /1912–1992/, Cunningham /1919/, Johns /1930/, Rauschenberg /1925/) ideal umetničkog ponašanja je *hladna inteligencija*.<sup>101</sup> Nasuprot kritičko-feminističkog gledišta Moire Roth nalazimo i gledište koje izvodi Jonathan D. Katz sa pozicija *queer* studija. On ukazuje na to da "estetika indiferentnosti" proizlazi iz mikropolitike rodne (*gender*) pozicija pripadnika američke neodade unutar hladnoratovskog političkog okvira,<sup>102</sup> tj. iz pokaznosti i javne cenzure njihovih homoseksualnih identiteta:

Za razliku od Rothove, ja želim da održim raspravu o Duchampu i Cageu. Želim da počem od postavljanja pitanja o tome šta znači to što je Duchamp nosio haljinu, i toga da je John Cage voleo Merce Cunninghama. A da bih to učinio, moram da ukažem na društvenu istoriju i društvene aktere, na politička kretanja i promenljive identitete, kao i na sve druge činioce kulture koji deluju na autorima i publici.<sup>103</sup>

Katz ukazuje da je u Duchampovom radu prepoznata taktika izvođenja drugosti, odnosno, lociranja i ekspliciranja funkcija neprirodnog/veštačkog naspram prirodnog, uobičajenog i društveno normiranog. Pri čemu dolazi, kod Cagea, Rauschenberga ili Johnsa, do ukidanja binarnih opozicija (teorija/praksa, aktivno/pasivno, izražajno/neizražajno) i

97 Oto Bihalji Merin, "Dada i neodada", iz: "Anti umetnost i nova stvarnost – povratak prirodi i neprirodi", *Umetnost* br. 7, Beograd, 1966, str. 9.

98 Misli se na umetnike: Johna Cagea, Merca Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Jaspere Johnsa.

99 Ovdje se misli na popularizatorsku antologiju Roberta Motherwella *Dada Painters and Poets* (Wiitenborn Schultz, New York, 1951) i na izložbe koje je priređivala Sidney Janis između 1950. i 1953.

100 Moira Roth, "The Aesthetics of indifference", iz: Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 38.

101 Moira Roth, "The Aesthetics of indifference", str. 39.

102 Ovaj prelazak sa makro na mikropolitiku je temeljan za *queer* raspravu. Videti: Jonathan D. Katz, "Difference", iz Moira Roth, Jonathan D. Katz, str. 154.

103 Moira Roth, "The Aesthetics of indifference", str. 154.

stvaranja polja relativnih odnosa pozicioniranja, premeštanja i postavljanja pitanja. Na primer, ovu taktiku decentriranja i relativizacije Jasper Johns izvodi i eksplicitno demonstrira na sledeći način:

Jedna stvar načinjena  
od druge.  
Jedna stvar upotrebljena  
kao druga.  
*jedan arogantan objekt.*  
Nešto  
smotano ili  
nagnuto ili rasprostrto.  
(KOŽA)  
Pazi na telo &  
um.  
Izbegavaj polaritetne situacije. Razmišljaj o kraju grada i njegovom  
saobraćaju.<sup>104</sup>

Johns nije kritičan u direktnom političkom ili estetskom smislu, već je decentrirajući, neutrališući i indiferentno distancirajući od pikturalno prezentovane emocije. Njegov umetnički čin je estetski i psihološki neutralno, otuđeno i doslovno-logično situiran, istovremeno, u polju umetničkih mitova i društvenih konstrukcija. Na primer, povodom slike *Zastava* (1954–55) u jednom intervjuu čitamo:

Peter Fuller. *Vi ste imali jedan san, 1954. godine, u kome ste videli sebe kako slikate američku zastavu, a sledećeg dana ste počeli da je slikate. Ljudi sanjaju mnoge stvari. Zašto ste odlučili da naćinite zastavu?*  
Jasper Johns. *Ne znam. Nisam sanjao nijednu drugu sliku. Moram biti zahvalan za takav san!* (Smeh).  
*Nesvesna misao je bila prihvaćena od moje svesti sa zahvalnoću.*<sup>105</sup>

Johns ovom izjavom istovremeno decentrirano referira na modernističke mitove stvaranja iz netransparentnosti nesvesnog, intuitivnog ili iracionalnog, na primer, Pollock je govorio da stvara kao što priroda stvara, ali referira i na ideale američkog patriotizma, zastava kao simbol američkog identiteta. Pri tome, sliku *Zastava* rešava u ambivalentnosti apstrakcije (slika sa prugama) i slike kao objekta (format slike je ispunjen slikom preobraćavajući je u objekt). Sve ove mogućnosti nisu potencirane, opozitno postavljene i prenaplašene do napetosti, već otvorene, sasvim otvorene hladnoj nesigurnosti smeštanja u poetički i politički kontekst koji gubi karakter binarne napetosti:<sup>106</sup>

Ono što me zanima je siva zona između ova dva ekstrema. Zainteresovan sam za područje koje nije ni zastava ni slika. To može biti i jedno i drugo, ali ni jedno ni drugo. Vi možete imati jedan pogled na stvari u jednom trenutku i sasvim drugačiji u drugom. Ovaj fenomen me interesuje.<sup>107</sup>

Zato Katz neodadu, grupu postdišanovaca od Cagea do Johnsa, ne vidi kao kritičke autore,<sup>108</sup> koji sprovode, kako to kaže Moira Roth *politiku negacije* u hladnoratovskoj društveno-političkoj klimi, već kao autore neutralizacije, koja, zapravo, znači relativizaciju opozicija i opredeljenja između njih, a to znači za dekonstrukciju<sup>109</sup> kao taktiku interventnog neodlućivanja<sup>110</sup> (*indecidables*) između postavljenih i napetih polova. Ovde se ne radi o karakterističnoj proavangardističkoj kritičnosti i subverzivnosti odvajanja i napada, već o zauzimanju relativnih indiferentnih pozicija koje se pokazuju kao taktike prolaznih identifikovanja drugosti u odnosu na dominantna očekivanja društva i kulture. Zatim, za neodadu je bilo bitno prevladavanje, odnosno radikalizacija egzistencijalistički, humanistički i herojski centriranih rešenja akcionog slikarstva, na primer *dripping* slika Jacksona Pollocka ili *sublimnih* monohromija Rothka ili Newmana, odbacivanjem akcije kao metode usmerene na stvaranje umetničkog dela i izlaganjem same akcije kao oblika ponašanja i umetničkog čina kao događaja u umetnosti i kulturi. Na primer, John Cage je povodom serije slika Roberta

104 Jasper Johns, "Sketchbook A" (1964), iz: Kirk Varnedoe (ed), *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, MOMA, New York, 1996, str. 34.

105 Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed", Part I, *Art Mounthly*, July–August, 1978, str. 10.

106 Jonathan Katz, "Dismembership – Jasper Johns and the body politic", iz: Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999, str. 170–185.

107 Jasper Johns u intervjuu sa Yohaiki Tono, "I Want Images to Free Themselves from Me", u *Getijutsu Shincho* vol. 15 no. 8, Tokyo, August 1964, str. 54–57.

108 Jonathan D. Katz, "The Politics of Indifference", iz: Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 62–68.

109 Jonathan D. Katz, "Difference", str. 148.

110 Jonathan Katz, "Dismembership – Jasper Johns and the body politic", iz: Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999, str. 181.

Rauschenberga *White Painting* (1951) i svog ključnog muzičkog dela *4'33"* (1952) napisao poetički manifest "prazne" i "indiferentne" umetnosti:

Kome  
 Ne subjekt  
 Ne slika  
 Ne ukus  
 Ne objekt  
 Ne lepo  
 Ne poruka  
 Ne talent  
 Ne tehnika (ne zašto)  
 Ne ideja  
 Ne intencija  
 Ne umetnost  
 Ne osećanje...<sup>111</sup>

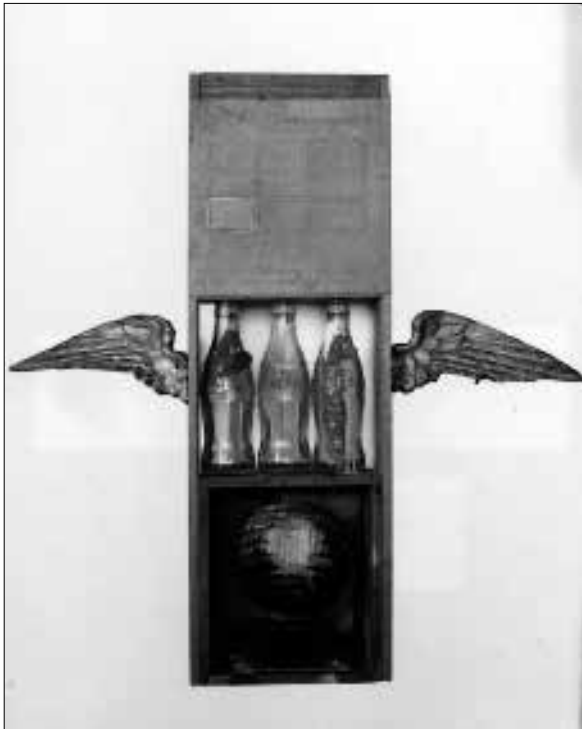
Ono što je bitno za dela *White Painting* i *4'33"* nije atraktivni čulni izgled, već neutralni izgled sužene i ograničene čulnosti u odnosu na kanonizovanu čulnost modernizma. Neutralna i sužena čulnost postoji kao "izgled" umetničkog dela tek ukazivanjem na koncept "praznog", "belog" ili "tišine" u odnosu na koncept i instituciju umetnosti. Pokazno izvođenje koncepta neutralnog i nekanonskog dela kroz institucije modernističke umetnosti je ono bitno i od interesa za neodadaistički pristup umetnosti.

I još par reči o dadi i neodadi! Neodadu razlikuje od dade drugačija društvena i kulturalna situacija umetničkog delovanja. Dada kao avangarda,<sup>112</sup> nastala je iz estetske, etičke i političke provokacije i destrukcije tradicionalnih građanskih/buržoaskih vrednosti (etike, politike, svakodnevice) tokom Prvog svetskog rata i neposredno nakon njega. Takođe, dada je bila prethodnica, ali i autokritika razvoja modernističke umetnosti i njene građanske kulture. A neodada je nastala u doba dominacije visoke modernističke estetike slikarstva i skulpture, kao i uspostavljanja institucija masovnog potrošačkog društva u hladnoratovskom svetu.<sup>113</sup> Neodada je izvedena na kritičkom stavu prema grinbergovskim formalističkim teorijama unutar visokog modernizma koje se zalažu za autonomiju umetničkog dela (slikarstva, skulpture), za eksplicitno razlikovanje visoke i popularne umetnosti, kao i esencijalističko definisanje umetničkog dela posredstvom njegove materijalne morfologije. Neodada je zasnovana i izvedena kao umetnost unutar masovnog potrošačkog društva, a to znači kao umetnička praksa koja se odnosi na produkte, značenja i vrednosti društvene razmene i potrošnje unutar zapadnog visokog modernizma. Pristup neodade potrošačkom društvu je dekonstruktivan. Ona ne nudi manifestnu pobunu kao dada, već ironijsku distancu i estetsku indiferentnost klasifikovanja i decentriranja značenja, vrednosti i objekta unutar svakodnevice. Dok, na primer, fluksus kroz slične postupke postupcima neodade teži utopijskom duhovnom i političkom obrtu (preobražaju, razvoju) metaforizujući prosvetljenje i individualno oslobođenje iz zen budizma, neodada pokazuje besmisao, istrošenost, otuđenost, okrutnost i realnost potrošačkog društva, ali i ravnodušnu klasifikatorsku analitičko-konceptualnu igru (*game*) umetnika koji koristi autonomije sveta umetnosti da bi pokazao granice, uramljenja, apsurdne i paradokse individualne i mikrodrštvene egzistencije. U neodadi nema pouke, humora, ironije i parodije, već indiferentna, hladna i doslovna klasifikatorska upotreba otpadaka, tragova i mehanizama potrošačkog društva u neočekivanom (neprirodnom, otuđenom) odnosu. Neodada i hepening su varijante istog procesa autodestrukcije visokog modernizma. Neodada i pop art su bliski pokreti. Postoje konceptualne podudarnosti između neodade i kritičke linije pop arta koja destruiira fetišizirane objekte modernističke kulture masovne potrošnje i zabave. Pop art i neodada se razlikuju po tome što pop art prikazuje (*represent*) potrošački svet (slikom, grafikom, fotografijom, skulpturom, asamblažom, instalacijom) i time ga čulno verifikuje, a neodada potrošački svet i njegove produkte i institucije koristi ili upotrebljava (*use*) kao doslovni i pronađeni "materijal" za decentrirani i ohlađeni umetnički čin.

111 Statement Johna Cagea napisan i deljen 1953. godine u Stable Gallery u kojoj su izlagane Rauschenbergove bele slike; videti: Richard Kostelanetz (ed), *John Cage*, Praeger, New York, 1970, str. 111.

112 Peter Birger, "Avangarda kao samokritika umetnosti u građanskom društvu", *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, 1998, str. 33.

113 Hal Foster, "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?", iz: *The Return of the Real – The Avant-Garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 1–32.



Robert Rauschenberg, *Coca Cola Plan*, 1958.



Robert Rauschenberg, *Pelikan*, 1961.



Jasper Johns, *Slika sa dve lopte*, 1960.



Jasper Johns, *Fool's House*, 1962.



## Funkcije izvođenja kod Roberta Rauschenberga

Različitim kolažno-montažnim postupcima i *pro-ready made* proglašavanjima u muzici, filmu, teatru i književnosti relativizovane su i prekoračivane granice autonomnog, a to znači zatvorenog, umetničkog rada. Na primer, Rauschenbergovi objekti *Coca Cola Plan* (1958) i *Monogram* (1959) su dela nastala kolažno-montažnim tehnikama povezivanja heterogenih objekata (likovno obrađenih ili na način *ready made*-a preuzetih). Ova dela su nekonzistentni postestetski asamblaži. Njih određuju koncepti i načini izvođenja postupaka preuzimanja, premeštanja, suočavanja, razilke (*differance*) i upisivanja, odnosno, poništavanja psiholoških i ekspresivnih “tragova” samog umetnika. Ova dela su i primerci *mixed-media*, a to znači produkovanih objekata koji su načinjeni od heterogenih uzoraka i koji ne grade konzistentnu celinu, već pokazuju svoju artificijelnu, gotovo slučajnu, postavljenost kao slike ili objekta. Rauschenberg to sasvim precizno i zapisuje:

Ja neću da slika izgleda kao nešto što nije. Hoću da izgleda kao ono što jeste. Ja smatram da je slika stvarnija ako je napravljena od delova stvarnog sveta.<sup>114</sup>

Za Rauschenbergov rad je bitan dosledni pragmatizam izvođenja. To znači da on pažnju poklanja praktičnim bihevioralnim postupcima rada sa heterogenim materijalima ili objektima ili sistemima medijskih formulacija: tragova, izraza predstava (*representations*). Za njegove crteže, na primer *Izbori* (1960), karakterističan je postupak uspostavljanja odnosa između televizijske slike i slike dobijene manuelnim postupkom kroz proces crtanja koje oponaša kolažno-montažno povezivanje medijskih slika.<sup>115</sup> Pri tome, u tim delima nije bitna fenomenologija slike (prizora, ekrana), već bihevioralni medijski instrumentalizovani postupak izvođenja slike kao ekranske (medijske slike: televizije, fotografije). Takođe, karakterističan protokontceptualni umetnički rad je i telegram koji je upućen galeristkinji Iris Clert sa porukom: “Ovo je portret Iris Clert ako ja tako odlučim” (1961).<sup>116</sup> Ovaj, prividno, sasvim jednostavni umetnički rad deluje na tri nivoa: (a) na nivou korišćenja sredstva (medija) masovne komunikacije – poštanski telegraf – delo je moguće tek u sistemu masovne komunikacije, (b) na nivou naglašavanja konceptualne, tj. intencionalne, determinacije umetničkog dela kao umetničkog stava – drugim rečima, njegova poruka u telegramu ima formu “propozicionog stava”, i (c) izvođenja bihevioralnih situacija (pisanja, slanja, prenošenja, primanja telegrama) kao umetničkog čina.

Rauschenberg se zanimao za specifične akcije umetnika tokom ranih šezdesetih godina. Njegove akcije su imale odlike eksperimentalnog postkaningamovskog *mixed media* plesa, ali i hepeninga i višemedijskog umetničkog eksperimenta. Karakteristična dela su *Pelikan* (1961) ili *Leadville Description* (1964).<sup>117</sup> Ova dela su akcije umetnika zato što je umetnik autor i izvođač u isto vreme. U pitanju su postkaningamovski *mixed media* plesovi zato što nastaju evolucijom plesova (*dance*) Merca Cunninghama u smeru akcije, drugim rečima, prelazi se sa koreografske realizacije artificijelnog plesnog ponašanja na konceptualni umetnički proces za koga je poznomodernistički Cunninghamov ples polazni uzorak, ali i istorijski trag preobražaja “plesnog dela” u umetničko delo. Reč je o *mixed media* delima zato što se na direktan i ravnopravan način u delu suočavaju, konfrontiraju i povezuju “subjekti” i “objekti”, po Rauschenbergu između objekta i živog igrača<sup>118</sup> dolazi do bliskog spoja i, pri tome, gubi se razlika između subjekta i objekta. Ova dela imaju odlike hepeninga zato što imaju uračunato očekivanje slučajnih događaja i efekata, odnosno, očekivanje različitih intencionalnih činova učesnika, koji nisu samo plesači, već su i akteri-izvođači (Alex Hay, Deborah Hay, Barbara Lloyd, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton). Reč je o višemedijskim (multimedijalnim) delima, jer se ne mogu podvesti pod stroge zatvorene disciplinarno-medijske granice teatra, plesa, slikarstva, muzike, skulpture, itd. već na planu koncepta i realizacija uključuju različite odnose ovih matičnih disciplina, njihovih medija i medijsko-bihevioralnih prekoračenja.

## Pitanja o konceptu i o upisu kod Jasperra Johnsa

Za razliku od Rauschenberga, koji je delo izvodio kroz empirijsko i sasvim pragmatičko istraživanje ili provociranje umetničkih i vanumetničkih materijala u odnosu na implicitnu ili eksplicitnu *doxu* masovne američke kulture, Jasper Johns je radio sa nesigurnim konceptualizacijama statusa umetničkog dela, umetnika i procesa izvođenja umetničkog dela u kontekstu institucionalno uspostavljene autonomije modernističke umetnosti.<sup>119</sup> Johns je tokom ranih šezdesetih godina

114 Navod Rauschenbergovih reči u Oto Bihalji Merin, “Promene klime u umetnosti”, iz: “Anti umetnost i nova stvarnost – povratak prirodi i neprirodi”, *Umetnost* br. 7, Beograd, 1966, str. 13.

115 Branden W. Joseph, “A Duplication Containing Duplications: Robert Rauschenberg’s Split Screens”, *October* no. 95, New York, 2001, str. 3–27.

116 Claude Gintz (ed), *l’art conceptuel, une perspective*, ARC MuusEee d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989–90, str.222.

117 Udo Kulterman, *Art Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971, str. 63.

118 Rose LeeGoldberg, “The element of place”, u: “American and European Performance from c. 1933: The Live Art”, iz: *Performance – Live Art 1909 to the present*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 89.

119 Fred Orton, “A different Kind of Beginning”, iz: *Figuring Jasper Johns*, Reaktion Books, London, 1994, str. 89–146.



u svoja istraživanja slike, upotrebe objekta i konceptualizacije viđenog/pročitano uveo i izvesne vitgenštajnovske<sup>120</sup> filozofske pretpostavke spajajući u polju istraživanja umetnosti Wittgensteinovu filozofsku analizu “upotrebe” u jezičkim igrama, ali čitanu na način modernističkog slikara, i Duchampov umetnički rad na upotrebi objekta, tj. na *ready made*-ima. Na primer, Jessica Prinz izvodi analizu Johnsove slike *Ludina kuća/Fool's House* (1962) ukazujući na reference ka Wittgensteinovoj filozofiji:

U čitanju slike *Fool's House*, nameravam da istražim mnogo detaljniju vezu između Johnsovog rada i Wittgensteinovog pojma “upotreba” (*use*). Moji zaključci, međutim, biće sasvim različiti od onih koje je izneo Kozloff, koji je ukazao da Johns “ostvaruje posebno zadovoljstvo u lišavanju od svih semantičkih mogućnosti”. Ova fraza bi možda bila odgovarajuća za Duchampa, ali nije, mislim, primenjiva na Johnsa. Duchampov ekstremni skepticizam prema jeziku bio je mnogo radikalniji nego Johnsov ili Wittgensteinov. Analiza Johnsovog čitanja Wittgensteina, pokazaće da Johns, kao i filozof, namerava da istraži, ali i ne da razori “semantičke mogućnosti”.

U periodu kada je čitao Wittgensteina, Johns je počeo da postavlja realne objekte na platna. Na sliku *Fool's House* postavljeni su ili obešeni brojni jednostavni objekti: metla, peškir, šoljica, slikarski ram. Platno je samo prekriveno različitim prelivima plave i plavkaste sive (možda, aluzija na Wittgensteinovu knjigu *The Blue Book*), a objekti su poprskani ili prekriveni bojom. Ironija funkcioniše na različitim nivoima u ovoj slici. Samo “luda” (kao umetnik sam) bi živela sa ovim kombinacijama pokušstva i slikanih objekata i tolerisala ovaj nered na slici. Mada je ram uobičajeno slikarsko sredstvo, u ovom kontekstu svi objekti postaju (uključujući metlu i šoljicu) sredstva za stvaranje slike.

Ali u dodatku metli, peškiru, ramu i šoljici, na slici se nalaze i druga sredstva – naime, reči “metla”, “peškir”, “ram” i “šoljica”. Johns poredi reči sa instrumentima ili alatima na isti način kao što to Wittgenstein čini: “Misli o rečima kao instrumentima određenim njihovom upotrebom” (*The Blue and Brown Books*). “Pomisli na alat u jednom sanduku: tu su čekić, klešta, testera, odvrtič... Kao što su raznovrsne funkcije ovih objekata, isto tako su raznovrsne i funkcije reči” (*Filozofska istraživanja*). (...)

Ta Johnsova “upotreba” Wittgensteinove ideje (“upotrebe”) u slici *Ludina kuća* istaknuta je načinom na koji se naslovi pojavljuju na platnu, isecaju, sa slovima premeštenim tako da je reč “upotreba” (*use*) čitljiva u gornjem levom uglu. Zaista, kontekst obezbeđen *Filozofskim istraživanjima* vodi nas doslovnom viđenju slike na nov način. Naslov je slikan na intencionalno dvosmislen način, tako da može biti čitan kao “upotreba alata”, “alatna upotreba”, ili “kuća lude”.<sup>121</sup>

Ova analiza nas suočava sa bitnim iskorakom u Johnsovom radu, iskorakom koji je vodio od empirijski postavljenog i empirijski autorefleksivno razvijanog procesa samog kao takvog gestualnog slikanja ka slikarskoj interventnoj konceptualizaciji unutar pikturalnog polja slike kroz višeznačne odnose pikturalnog, objektnog i verbalnog izraza. Na primer, Johns u slikama *Fool's House* (1962) ili *According to What* (1964) pokušava da uspostavi gest koji je u stanju da anticipira ili, čak, proizvede “sliku” (*image*). Njegov gest postaje inteligibilan, a to znači da počinje da determiniše<sup>122</sup> prepoznatljive i razumljive granice objekata u pikturalnom polju. Time je Johns precizno postavio pikturalno-konceptualne i konceptualno-pikturalne okvire neodadaističkog protokonceptualizma naspram tada dominantnog autorefleksivnog pretkonceptualnog empirizma apstraktnog ekspresionizma. Konceptualizacija slikarskog postupka omogućava da se manuelni čin slikanja i konceptualno intelektualna manipulacija procedurama slikanja, institucijom slikarstva i pojavnostima slike postave kao postformalističke taktike rada na i u “simptomima”, kritičnim pokazateljima, umetnosti u kulturi. Johns kao da sprovodi, vitgenštajnovski relativizam po kome nema odgovarajuće (ispravne, prave, uvek važeće) upotrebe reči ili objekta. Svaka upotreba reči ili objekta je pojedinačni varijantni slučaj javnih ili tajnih, pojedinačnih ili opštih, projektovanih ili slučajnih, jezičkih igara. Jezička igra stvara potencijalni okvir za umetanje/ upisivanje raznorodnih elemenata (pikturalnih, objektnih, lingvističkih) u prostoru slike. Značenja slike ili značenja znakovno-objektnih kombinacija na slici su efekat načina upotrebe pikturalnog traga, objekta ili verbalnog zapisa u slikarstvu.

120 Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin, New York, 1980, str. 197.

121 Jessica Prinz, “Johns and Wittgenstein: The Echo of a Thought in Sight”, iz: *Art Discourse/Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 1991, str. 30–32.

122 Prema: Michael Crichton, *Jasper Johns*, New Abrams, New York, 1977, str. 41.

## Hepening: Allan Kaprow

U okviru neodadaističkih istraživanja “čina” i “akcije” uspostavljen je koncept hepeninga kao novog oblika umetničkog delovanja.<sup>123</sup> Hepening (*happening*) je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umetnici i publika. Hepening je nastao u okvirima likovnih umetničkih eksperimenata da bi se definisao kao multimedijalna umetnička disciplina između teatra, likovnih umetnosti i konkretnog svakodnevnog ponašanja. Hepening nema karakter spektakla već delimično režirane ili neregirane situacije koja publiku (voajere, posmatrača) pretvara u saučesnike-aktere (*performativna dimenzija*).

Za hepening se kaže da ima *performativnu* (izvršnu, delatnu, bihevioralnu) strukturu događaja, a ne referencijalnu ili ekspresivnu strukturu komuniciranja značenja: (1) zato što značenja činova, gestova, akcija ili oblika ponašanja najčešće nisu ni referencijalna ni kontekstualna, već (2) gest, akcija, čin ili ponašanje stiču svoje značenje samim izvršenjem u konkretnom vremenu i prostoru, odnosno kontekstu mikrosocijalne strukture. Performativne strukture hepeninga su iskazi ili bilo koje strukture ponašanja (činjenja, delovanja) čije se značenje ostvaruje njihovim izvršenjem (izgovaranjem, ispisivanjem, čitanjem, telesnim kretanjama). Kada u hepeningu učesnik gurne drugog učesnika značenja njihovih činova—odnosa nisu metafore, simboli ili znaci nekog skrivenog smisla (nasilja, nepažnje, seksualne privlačnosti ili inicijacije), značenja se ostvaruju samim činom – drugim rečima, samom bihevioralnošću – izvršenja (pokret tela je pokret tela, gest je gest, udarac je udarac). Od performativnih značenja hepeninga ne očekuje se prenos poruke (komunikacija), već estetski, umetnički ili bihevioralni, ređe egzistencijalni, učinak na učesnike i posmatrača koji postaju saučesnici akcije. Značenja hepeninga nisu ni istinita ni lažna, a veoma retko su referencijalna. Ali, da bi se postigli očekivani učinci (da bi se hepening održao kao akcija), moraju se izvršiti saglasno prećutnim ili minimalnim pravilima scenarija događanja, odnosno moraju se zasnivati na kršenju javnih-očiglednih društvenih pravila ponašanja.

Koncept hepeninga je iniciran istraživanjima u *Black Mountain College* u Severnoj Karolini i *New School for Social Research* u Njujorku. Od sredine pedesetih godina na časovima Johna Cagea na *Novoj školi za socijalna* istraživanja eksperimentisalo se sa slučajnim i nenamernim akcijama. Tokom 1958. i 1959. koncept hepeninga se uobličio u prostorno vremenske događaje koji su tada nazivani još i *teatarskim komadima*, *performansima*, *igramama* i *totalnom umetnošću*.<sup>124</sup> Jedna od prvih serija javnih hepeninga nazvana je *18 hepeninga u 6 delova*.<sup>125</sup> Ovo delo Allana Kaprowa (1927) realizovano je 1959. godine u *Reuben Gallery* u Njujorku. Po Kaprowu, hepening je namerno (intencionalno) komponovana vrsta (forma, tip, stadijum) teatra u kome razni, logički nepovezani i arbitrarni elementi, između ostalog neregirana glumačka delatnost, grade segmentne događajne strukture. Izdvajaju se dva aspekta hepeninga:

- alogičnost prezentovane celine kojom upravlja spontana reakcija učesnika, i
- segmentna struktura koja hepening određuje kao mehanički zbir događaja, a ne kao logični narativni tok.

Oba aspekta su rezultat postupka zasnovanog na destrukciji i odbacivanju naracije, odustajanju od likova i stabilnih pripovednih veza između njih. U jednom “stejtmentu” Kaprow je zapisao:

Iako su nastali iz akcionog slikarstva i akcionog kolaža – drugi stilovi potječu iz avangardnih tendencija glazbe, plesa i poezije – svi moji hepeninzi, po mom mišljenju, pravi su teatar. Pa ipak, kada su i najpotpuniji, oni se jako mnogo razlikuju od kazališnih komada. Evo primjera: oni su prije svega negovorni (povremeno se upotrebljavaju i riječi, ali na uskličan način, kao signali, ali nipošto diskurzivno); ne izvode se na pozornici ni na raščišćenom prostoru (ponajprije izvode se u već postojećim ambijentima, npr. u podrumima, na pokretnim stubama robnih kuća, u šumi, u autobusima koji krstare unutrašnjošću zemlje, na Times Squareu ili u kuhinji prijatelja); njihovo izvođenje ne poštuje jedinstvo vremena i prostora (ovi događaji mogu se odigravati u gradovima čitavog svijeta, istovremeno ili nepovezano, tokom nekoliko dana, pa i čitave godine); u njima ne glume profesionalni glumci (kazališno obrazovanje obično im šteti); ne probaju se (iako se pridržavaju određenog plana radnje); nemaju publike (događaji su angažirani sami po sebi); i, konačno, izvode se samo jednom. Ovim ne želim reći da su hepeninzi nešto slučajno. Hepening može iziskivati čak i šest mjeseci napornog rada... Otuda, ako u njima ima nagovještaja bilo kakvih teatarskih tradicija, to su možda teatri skupova, safarija, karnevala, parada, ratnih igara, bogoslužja i međunarodnog uhodarenja. Kao takvi, oni ne sadrže ništa ezoterično. Hepeninzi su, zapravo, jedna vrsta pomno probranog i oblikovanog pučkog života. Po duhu su srodni dječijim igrama, svaki put se nanovo izumljuju, prema dogovorenim pravilima. Ako su im značenja složena, kao što je to slučaj sa svakom misaonom umjetnošću, njihova simbolika i emocionalno djelovanje neposredni su koliko i mukanje teladi, služenje velike mise ili koraci uhode. Što se tiče sadržaja i svrhe mojih tvorevina, one su pretežno zamišljene kao obredi, kao

123 Stefan Moravski, “Hepening – genealogija, karakter, funkcije”, *Treći program RB* br. 14, Beograd, 1972, str. 359–432. I mala antologija tekstova umetnika o hepeningu ili tekstova-scenarija za hepeninge, str. 432–474.

124 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961; Udo Kulterman, *Art Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971; Adrian Henri, *Environments and Happenings*, Thames and Hudson, London, 1974.

125 Allan Kaprow, “18 happenings in 6 parts”, iz: *Happenings – An Illustrated Anthology*, A Dutton Paperback, 1966, str. 53–83.



Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959.



Tetsumi Kudo, *Filozofija impotencije*, 1962.

nekakve “misterije”, ali misterije koje nisu izdanak nikakva kulta... Ja gotovo svakodnevno gledam takav obred: kad se vozim podzemnom željeznicom u vrijeme najgore gužve; na sajmištima gdje se prodaju polovni automobili što plivaju u svjetlosti treperavih svjetiljki; na prodavaču koji svakog trenu udara nogom automobilske gume i podiže prozore; u čišćenju zuba najnovijim čudesnim izumom; u pušenju u krug; u načinu na koji jede čovjek koji umire od visokog tlaka...<sup>126</sup>

U ovom dužem navodu se otkrivaju sledeće mogućnosti: (a) kretanje od umetnosti, ka životu čime se poništava “aura” (Benjamin) umetničkog dela njegovim integrisanjem u svakodnevnicu, (b) kretanje od svakodnevnog (običnog) života ka umetnosti, čime se koncept taktike Duchampovog *ready made*-a primenjuje na ljudsku egzistenciju i trivijalno (obično) ponašanje koje se imenuje i time postavlja za umetničko delo, i (c) insistiranje na umetničkom delu kao doslovnom događaju (*event*) i događanju (*happening*) naspram fikcionalnog predočavanja događaja u dramsko-teatarskom scenskom događaju. Allan Kaprow je u spisu “Nekoliko novih hepeninga” dao sledeću strukturu teksta (scenarija, sinopsisa, koncepta):

**Definicija**

Hepening je skup zbivanja izvođenih u više mahova i na više mesta. Njegova materijalna sredina može biti konstruisana, direktno preuzeta iz onoga čime se raspolaže ili neznatno modifikovana, isto kao što aktivnosti u njemu mogu biti izmišljene ili svakidašnje. Za razliku od pozorišnog komada, hepening može da se zbiva u samousluzi, u toku vožnje na drumu, ispod gomile krpa i u kuhinji nekog prijatelja, bilo odjednom ili postupno. Ako je postupno, izvođenje može trajati i više od godinu dana. Hepening se izvodi prema planu, ali bez proba, publike i ponavljanja. To je umetnost, ali izgleda, bliža životu.

**Domaćinstvo**

(po nalogu Kornelovskog univerziteata [Cornell Univerity] prikazano 3. maja 1964. Ovom zbivanju nisu prisustvovali gledaoci, a predviđeno je da se ono izvede bez obzira na vremenske prilike. Učesnici su održali preliminarni sastanak 2. maja, na kome je prodiskutovan hepening i podeljene su uloge)

**Ambijent**

Usamljeno đubrište van naseljenog mesta. Svud naokolo gomile đubreta, neke se puše. Neki delovi đubrišta su opasani starom ogradom od crvenog lima. Ostali delovi okruženi drvećem.

**Redosled zbivanja**

1.

11 časova. Muškarci grade kulu od drveta na gomili đubreta. Oko nje padaju motke sa zgužvanim ter-papirom na vrhu.

Na drugoj gomili, žene prave gnezdo od pruća i kanapa. Oko gnezda, na užetu za rublje, vešaju stare košulje. (...)

3.

Ljudi obilaze oko đubrišta, nestaju među drvećem i iza limene ograde, čekaju.

Žene se zavlače u gnezdo i vrište.

Muškarci idu po olupinu koja se puši, uvlače je na đubrište, premazuju je džemom od jagoda. (...)

7.

Žene ruše muškarcima motke i kulu, smeju se, urlaju “Eto ti! Eto ti!”

Muškarci jedu hleb.

Ljudi se približavaju, uz lupu i zvižduke.

8.

Žene se penju na gomilu đubreta koje se puši i mazno dozivaju muškarce. (...)

10.

Žene skidaju bluze, mašu njima nad glavama kao maramicama, svaka peva svoju rok-en-rol melodiju i sneno igra tvist.

Muškarci bacaju užarene ugarke na gomilu đubreta koje se puši.

Ljudi okružuju automobil sa džemom, koji se puši, učute, čučnu, jedu sendviče sa džemom. (...)

13.

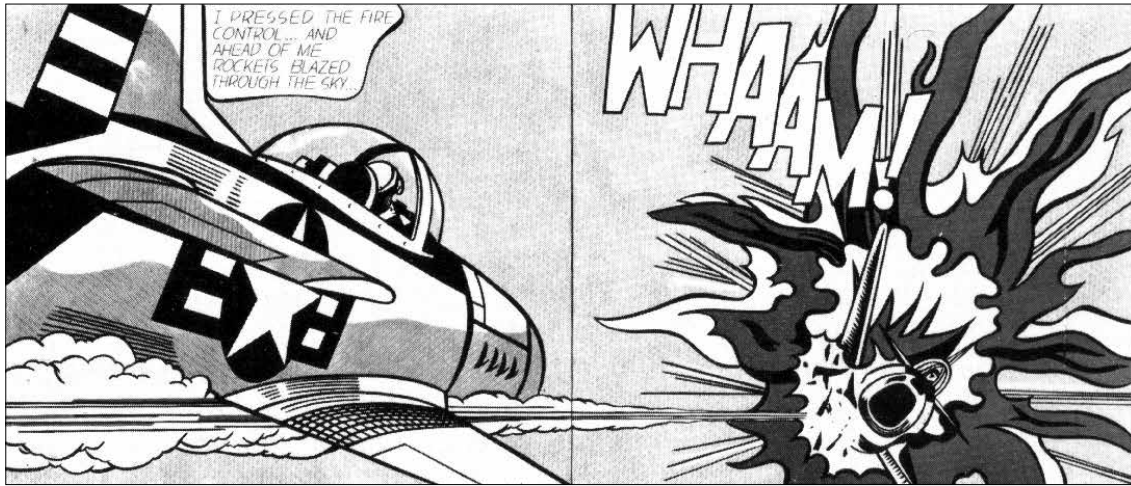
Svi puše i čute, gledaju automobil dok ne izgori. Posle toga se mirno razilaze.

(februar, 1964)

(...)

**Naga tela obojena u sivo**

126 Alen Kaprow, “Happening”, iz: T. Sabljak (ed), *Teatar XX stoljeća*, MH, Split i Zagreb, 1971, str. 401–402.



Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963.



George Segal, *Bioskop*, 1963.

Kada kiša pada, odrasli ili deca mogu da namažu bojom svoja naga tela, ili da namažu jedni druge na krovu kakve kuće u gradu, na obali ili negde na selu.

**Golo drveće obojeno u crveno**

Za ovo je najpogodniji kakav voćnjak u aprilu, koji tek što nije olistao. Za prekrivanje velikih površina granja najpodesnija je prskalica na benzinski pogon, ali se po želji mogu upotrebiti i četke. Kada kiša pada, boja će, kapljući, verovatno da umrlja teren oko drveća.<sup>127</sup>

Američki hepening karakteriše ispunjavanje prostora industrijskim proizvodima koji egzistencijalni prostor istovremeno pokazuju kao đubrište (tragovi industrijske civilizacije) i robnu kuću (ono što će tek postati trag u sistemu proizvodnje, razmene i potrošnje). Nagomilavanje objekata povezano je sa stvaranjem veštačkih zvukova i buke (zvuk kosačice, motora kamiona, automobila, aviona, usisivača, glasova). Svi ovi elementi preobražavaju prostor i događaj hepeninga u biheioralni i, ređe, egzistencijalnu sliku-kolaž modernog potrošačkog društva. Predstavnici američkog hepeninga su Allen Kaprow, Georg Brecht, Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine, Claes Oldenburg, Ann Hellprin, Carolee Schneemann, i drugi.

Evropski hepening je nastao iz evolucija novog realizma (problematizacije statusa proizvedenog ili načinjenog objekta) i fluksusa (umetnosti protoka, promene, dešavanja, života). Vodeći predstavnici su Volf Vostell, Joseph Beuys, Franz Erhard Walter, Ben Vautier, Jean Jacques Lebel, bečki akcionisti (Hermann Nitsch, Otto Mühl), Milan Knižak, ruska grupa Dviženije, grupa Mediala (Leonid Šejka), Vladan Radovanović, grupa OHO-Katalog.

Posebnu struju čini japanski hepening koji povezuje destruktivne efekte američke neodade sa japanskom zen tradicijom i istočnjačkim erotskim ritualima. Japanski hepening karakteriše ekscenčna i eruptivna snaga oslobođenog erosa i tanatosa, koja nadilazi ludističke elemente i poprima karakter individualnog rituala. Ovde se ritualno-religijsko razumeva kao individualni, vaninstitucionalni odnos sa nevidljivim, nepisutnim (transcendentnim), sublimnim ili trivijalnim Drugim. U modusu bivstvovanja ritualno-religijsko nije verovanje u neke ideje, već telesni stav: budi TU i SADA. Japanski hepening je iniciran radom grupe Gutai, a razvijali su ga veoma različiti umetnici kao što su Yayoi Kusama, Tetsumi Kudo, Kej Usami.

Razlike između američkog, evropskog i japanskog hepeninga su očigledne:

- u američkom hepeningu se radi sa produktima industrijskog i potrošačkog društva (društva visokog modernizma), usmerava kritički potencijal na otkrivanje i pokazivanje apsurdnosti svakodnevice, pri tome on iz svog rada izvodi egzistencijalne, a ne političke konsekvence,
- evropski hepening deluje u neoanarhističkoj tradiciji levih ideologija (neomarksizam ili nova levica, situacionisti, anarhizam) i politički potencijal usmerava ka kritici kapitalističkog građanskog društva, odnosno, u Istočnoj Evropi hepening je deo borbe za umetničke slobode u okviru realsocijalističkog totalitarizma, dok je
- japanski hepening egzotični i egocentrični ekscen umetnika koji ritualizuje duhovne i seksualne aspekte ponašanja tuđene moderne subjektivnosti.

**Pop art: presek kroz probleme**

Pop art označava američku i zatim internacionalnu umetnost s početka šezdesetih godina, zasnovanu na prikazivanju, izražavanju i upotrebi objekta, simbola, vrednosti i značenja masovnog, potrošačkog i poznoindustrijskog zapadnog društva okarakterisanog kao visoki modernizam. Po Lucy Lippard:

Pop art je američka pojava. Nastao je od klišea velike, smele, sirove Amerike, klišea koji je postao veoma rasprostranjen u vreme kada je apstraktni ekspresionizam doživljavao međunarodni trijumf. Pop art je u stvari dva puta rođen – prvi put u Engleskoj, a zatim, nezavisno od toga ponovo u Njujorku.<sup>128</sup>

Termin je, često se navodi, skovao kritičar Lorence Alloway sredinom pedesetih godina kao oznaku za popularnu umetnost u doba masovne kulture:

Termin “pop art” pripisuje se meni, ali ja ne znam tačno kada je on prvi put upotrebljen. (...) Štaviše, ono što sam ja onda time hteo da kažem nije ono što sada znači. Upotrebio sam ovaj termin, kao termin “pop kultura”, misleći na proizvode masovnih medija, a ne na umetnička dela čiji su izvori u masovnoj kulturi.<sup>129</sup>

127 Allan Kaprow, “Nekoliko novih hepeninga”, *Polja* br. 127, Novi Sad, 1969, str. 4

128 Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967, str. 9.

129 Lawrence Alloway, “Razvoj britanskog pop arta”, iz: Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967, str. 27.

Od kraja pedesetih i ranih šezdesetih naziv *pop art* se odnosi na visoku umetnost koja za motiv, temu i sadržaj uzima potrošačku popularnu i masovnu umetnost i kulturu. Razlikuju se dva usmerenja pop arta: (1) neodadaistička linija pop arta se pojavljuje u različitim domenima izražavanja od slikarstva preko *ready made*-a i asamblaža do ambijenata i hepeninga, za nju je karakteristično ironično, parodijsko ili indiferentno prikazivanje vrednosti i značenja masovne robne kulture, i (2) prikazivački ili ikonički pop art u kome se neutralno, doslovno i dokumentarno prikazuju simboli, vrednosti, značenja i oblici izražavanja/prikazivanja u masovnoj robnoj kulturi. Pop art ima ishodišta u popularnoj kulturi pedesetih i šezdesetih, ali i u istorijskim avangardama: dadaističkom povezivanju “visoke” i “niske” umetnosti dvadesetih, kao i u *ready made* postupcima Marcela Duchampa. Pop artom je uvedeno u visoku umetnost niz postupaka ili paratehnika, od *mixed media* asamblaža industrijskih i potrošačkih proizvoda do serigrafije i ambijentalnog rada.

Njujorški pop art je iniciran neodadaističkim, višemedijskim i slikarskim eksperimentima Jaspersa Johnsa, Roberta Rauschenberga, Georga Brechta. Johnsovo i Rauschenbergovo slikarstvo i asamblaži nastaju naspram dominantnih tendencija i evolucija apstraktnog ekspresionizma kao velike i prave američke umetnosti. Rauschenberg i Johns iz umetnosti ne isključuju aspekte, odraze, tragove i simbole tada savremene masovne i potrošačke kulture. Njujoršku scenu ili tendenciju pop arta određuje rad Andyja Warhola, Roya Lichtensteina, Toma Wesselmana, Jamesa Rosenquista, Claesa Oldenburga, Roberta Indiane, Georga Segala, i drugih. Slikar Roy Lichtenstein je spojio zamisli *ready made*-a, nove tehnologije slikanja sa slikarskim eksperimentom, brišući granice između formalističke podele na figurativno i apstraktno slikarstvo. Njegove slike su apstraktne mada prikazuju ljudsku figuru ili narativne scene. Započeo je sa doslovnim kopiranjem novinskih fotografija, karikatura i stripa. Doslovnost se ogleda i u kvazipoentilističkoj tehnici rešenja plohe slike. Tačkastom strukturom površine slike on imitira raster-tačke novinske fotografije. Njegov postupak je istovremeno hladno reproduktivan i parodijski. Na primer, sliku *Velika slika* (ulje i magna na platnu, 1965) realizuje karakterističnim postupkom koji izgleda kao imitacija (predstava) novinske fotografije, ali njom prikazuje slobodne gestualne poteze, čime parodira originalnost, spontanost i gestualnost apstraktnog ekspresionizma. U slici *Whaam!* (1963) i *Kad sam otvorio paljbu* (1964) doslovno prikazuje sekvence iz stripa, a u slici *Žena sa cvetnim šeširom* (1963) parodira Picassov postkubistički stil. Rad Claesa Oldenburga je primer neodadaističkog usmerenja u pop artu. On radi sa asamblažima, instalacijama i hepeninzima u kojima humorno provocira tipične predstave, simbole, objekte i proizvode američke potrošačke kulture. U delu *Slanina, zelena salata i paradajz* (1963) gradi od drveta i vinila velike meke sendviče, a u sličnom maniru radi i sa lilihipom, hamburgerima i kolačima. Ambijentalni rad *Spavaća soba* (1963) izveden je sa nameštajem romboidnog oblika normalne upotrebne veličine. Krevet je presvučen imitacijom kože zebre, posteljina je od sjajnog vinila, na zidu je slika, imitacija slike Jacksona Pollocka itd. Svi ovi elementi pre naglašavaju i karikiraju estetiku kiča koja vlada u potrošačkoj kulturi srednjeg sloja građanske klase.

Kalifornijski pop art nastaje ranih šezdesetih godina i karakteriše ga asamblažna, konceptualna i sirova ikonografija dela. U kalifornijskom pop artu se radi sa ikonografijom holivudskog star sistema, neonskim prostorima, ali i sa elementima supkulture (od erotizovanog undergrounda preko *camp* stila ponašanja do mističkih uticaja bit poezije severne Kalifornije). Vodeći predstavnici su Billy Al Bengston, Edward Ruscha, Joe Goode, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, Jess Collins, i kao izuzetna i izdvojena figura neodadaističkog ambijentalnog rada, Edward Kienholz. Ruschino slikarstvo je započelo sa tematizacijom reklama da bi se razvilo do velikih slika i ikona pop arta kroz predstave praznih benzinskih pumpi i drugih urbanih prostora. Pojava natpisa i teksta u njegovim slikama daje konceptualnu dimenziju koja će ga odvesti ka fotografsko-tekstualnim radovima sredinom šezdesetih. Edward Kienholz je na izvestan način preteča estetike pop arta ali u kalifornijskom prostoru autor koji je ostvario izuzetna dela na granici pop arta, neodade i protokonceptualne umetnosti. Njegovi radovi su mistični, morbidni i cinični asamblaži i ambijenti. Karakteristična je asamblaž-instalacija *Zadnje sedište dodža-38* (1964). Ovaj, kao i slični radovi, problematizuje različite teme američkog urbanog načina života. *Dodž-38* parodijski konceptualizuje tipični ljubavni/seksualni život mladih Amerikanaca ukazujući na automobil kao na povlašćene ljubavne i erotske igre.

Britanski pop art je nastao blisko američkom pop artu i širenju američkog načina života u popularnoj kulturi. Uslovi za nastanak britanskog pop arta pripremaju se između 1953. i 1958. Ta umetnost je povezana sa tehnološkim temama i idealima tehnno-umetnosti. Ričard Hamilton je 1955. organizovao izložbu *Čovek, mašina, pokret*. Tokom šezdesetih se oseća jak uticaj američkog pop arta, mada britanski pop art karakteriše ekspresivno-kritička nota koja nije postojala kod američkih slikara. Predstavnici su Richard Hamilton, Eduard Paolozzi, Peter Blake, Roland B. Kitaj, David Hockney, Peter Philipps, i drugi.

U Evropi: (1) pop art je prihvaćen doslovno kao američki uticaj i težnja ka stvaranju nove prikazivačke umetnosti urbanog i potrošačkog društva visokog modernizma, (2) poređen je sa evropskim pokretima sličnog usmerenja kao što je francuski novi realizam, i (3) podvrgnut je radikalnoj kritici, parodiji i dekonstrukciji u narativnoj figuraciji (Erro, Oyvind Fahlström, Hervé Télémaque, Bernar Rancillac), kapitalističkom realizmu (Gerhard Richter, Sigmar Polke) i delimično u novoj figuraciji.

## Andy Warhol i pitanja o protokonceptualizmu

Andy Warhol (1930) započeo je da deluje kao dizajner tokom pedesetih godina u New Yorku. Warhol prelazi u domen umetničkog rada u ranim šezdesetim godinama. Njegove produkcije se odvijaju kroz nekoliko karakteristično postpostdišanovskih stupnjeva: (1) Marilyn Monroe (ulje na platnu, 1962) jeste serija od 25 istovetnih portreta glumice poređanih u matricu 5x5 – to je rad sa ponavljanim ikoničkim znakom masovne kulture (lik filmske zvezde), (2) kutije *Brillo* (sito-štampa na drvetu, 1964) – asamblaž, ali i lažni ili prividni *ready made* – napravljene su drvene kutije identičnog oblika koje izgledaju kao kartonske kutije za prašak za pranje, rad sa ponavljanjem objektnih simbola ili tragova potrošačkog društva, i (3) *Električna stolica* (serigrafija na platnu, 1965) jeste delo iz serije *Smrt i nesreća*, u pitanju je dokumentarna fotografija električne stolice za pogubljenja – prikazivanje aparatusa američkog društveno-političkog i pravnog sistema u rasponu od mitologije kriminala do brze industrijske smrti. Warholovo delovanje je postdišanovsko u onom smislu u kome on koristi vanumetničke objekte, predstave (*representations*) ili znakove kao objekte, predstave i znake unutar umetnosti. Njegovo delovanje je postpostdišanovsko, pošto od neodadaističkih neposrednih sledbenika Duchampa, kao što su Cage, Johns i Rauschenberg, preuzima izvesna proceduralna rešenja: neekspresivnost izraza, serijalnost prezentacije objekta i reference ka medijskoj javnoj kulturi.<sup>130</sup> S druge strane, njegov rad je antidišanovski jer on, nasuprot Duchampovom hladnom i inteligentnom, a uvek ciničkom elitizmu umetnika, razvija hladni i tupi cinizam u okvirima svakodnevnog potrošačkog populizma. On eksplicitno, mada bez teorijskih pretenzija, dovodi u pitanje logocentrični koncept umetnika kao izvora dela. Na primer, Warhol izjavljuje:

Ako želite da znate sve o Andyju Warholu, pogledajte samo površinu: mojih slika i filmova i mene, i tamo sam ja. Nema ničega iza toga.<sup>131</sup>

ili

Mislim o sebi kao američkom umetniku: ja volim to tu. Mislim da je to veličanstveno. Mislim da je to fantastično. Voleo bih da radim u Evropi, ali ne bih radio iste stvari. Radio bih drugačije stvari. Osećam da u mojoj umetnosti zastupam U.S., ali ja nisam društveni kritičar. Ja slikam te stvari u mojim slikama pošto su to stvari koje najbolje poznajem. Ne pokušavam da kritikujem U.S., ne pokušavam da prikažem ružnoću uopšte. Pretpostavljam da sam samo umetnik. Ne mogu reći da sebe uzimam ozbiljno kao umetnika. Ja ne mislim o tome. Ne znam kako me oni razmatraju u novinama, mada.<sup>132</sup>

Warhol uspostavlja stil ponašanja koji je paradoksalna kombinacija ponašanja karakterističnog za *camp* (ekscentričnost, artifičijelnost, neizražajnost, marginalnost) i pop zvezde (glamur, ekstatičnost, provokativnost, totalizujuća medijska prividna prisutnost). Umetnost je podjednako proizvodnja, razmena i potrošnja objekta, kao i ponuda, razmena i izvođenje stila ponašanja. Naglašavanje artifičijelnosti objekta i artifičijelnosti ponašanja određuju njegovu javnu poziciju unutar moderne masovne i medijske kulture:

Svi moji filmovi su artifičijelni, ali, tada, sve je neka vrsta artifičijelnosti. Ne znam gde artifičijelno prestaje a realno počinje.<sup>133</sup>

Warhol je radom na filmu<sup>134</sup> postavio okvir konceptualizovanja perceptivnog odnosa tela, prikazivanja i fiksiranih (izolovanih, ponavljanih) bihevorlnih atmosfera. On je radio filmove u rasponu od *underground* (*Harlot*, 1964; *Vinyl*, 1965. ili *My Hustler*, 1965) preko eksperimentalnog (*Sleep*, 1966; *Empire*, 1964) do pop ala *camp* igranog filma (*Lonesome Cowboys*, 1968). Odredio je otvorene i artifičijelne prostore izvođenja prikazivanja, recepcije ili subvertiranja odnosa prema realnom prostoru, emocionalnosti i rodu (*gender*).

Zatim, stvaranjem specifično artikulisano mikrosveta u umetnosti, na primer, parainstitucije nazvane *Fabrika*,<sup>135</sup> on je proizveo i produkovao medijsko-bihevorlne aparature konstruisanja artifičijelne društvene realnosti koja istupa iz okvira normalne svakodnevne građanske samorazumljivosti i pripadnosti. *Fabrika* je bilo mesto gde se proizvode njegova umetnička dela (neka vrsta poznokapitalističkog ateljea i biroa), ali gde se izvodi svakodnevna zabava (žurka, život kao zabava ili javno/privatni spektakl) i konstruišu situacije koje se mogu imenovati i uporediti sa bihevorlnošću *campa*.<sup>136</sup> Pri tome, *camp* stil *Fabrike* je bio i anti-*camp*, jer je marginalnost *camp*-a preobražena u integrativnu produktivnost i spektakularnost sveta visoke umetnosti i zahteva regulisane razmene i potrošnje. Po Warholu:

130 Benjamin Buchloh, "Andy Warhol", iz: Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 37–45.

131 Andy Warhol, iz: "Warhol in His own Words", statement bez naziva (1963–87), izbor Neil Printz, u Kynaston McShine (ed), *Andy Warhol: A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 1989, str. 457–67.

132 Gretchen Berg, "Andy: My True Story", *Los Angeles Free Press*, Los Angeles, 17 March 1967, str.773.

133 Čitao Nicolas Love na *Memorial Mass* za Andyja Warhola, St. Patrick's Cathedral, New York, 1. april 1987.

134 Peter Gidal, "Films", iz: *Andyja Warhola – films and paintings*, Studio Vista, London, 1973, str. 80–149.

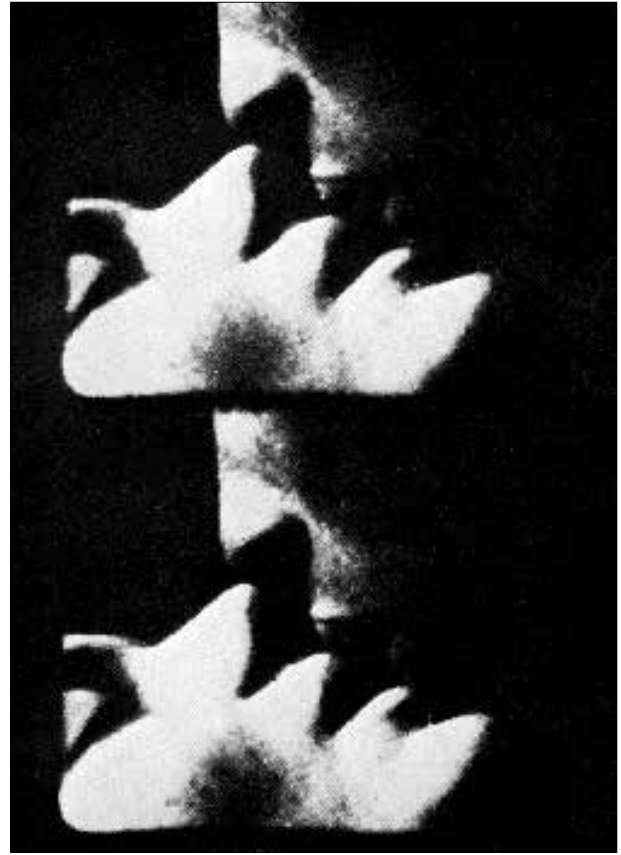
135 *Superstars – Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol*, Fondation pour l'art contemporain, 1990.

136 *Fabrika* je osnovana oko 1966, a nalazila se na sledećim adresama: 231 East 47<sup>th</sup> Street, 33 Union Square, 860 Broadway i 17<sup>th</sup> Street kod Con Edisonove zgrade, na 32<sup>nd</sup> Street na Madison Avenue.





Andy Warhol, *Dijagram za ples*, 1961.



Andy Warhol, *Poljubac*, 1963.



Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964.

Mnogi ljudi su mislili da sam ja taj oko koga su svi visili u *Fabrici*, da sam ja bio neka vrsta velike atrakcije koju su svi dolazili da vide, ali bilo je apsolutno suprotno: ja sam bio taj koji je visio svuda okolo. Ja sam samo plaćao kiriju i gomila je dolazila pošto su vrata bila otvorena. Ljudi nisu bili posebno zainteresovani da vide mene, već su bili zainteresovani da vide jedni druge. Oni su dolazili da vide ko je došao.<sup>137</sup>

Benjamin H. D. Buchloh na sledeći način, služeći se Warholovim izjavama, izvodi koncept instrumentalnosti *Fabrike*:

...Warhol je bio jedinstveno kvalifikovan da promoviše proboj od vizionara do konformiste i da učestvuje u tranziciji iz “pakla” u “biznis”: pored svega, njegovo obrazovanje na Carnegie Institute of Technology, gde je diplomirao 1949, nije bilo tradicionalno umetničko obrazovanje, ono ga je opskrbilo depolitizovanom i tehnokratski orijentisanom američkom verzijom Bauhaus obrazovnog programa, koji je uveden u posleratnim godinama od Moholy–Nagyovog New Bauhauusa u Čikagu do drugih američkih umetničkih institucija.

U stvari, u ranom intervjuu sa Andyjem Warholom mogu se naći tragovi populističkog modernističkog kreda koji ga je, izgleda, motivisao (kao i pop art u celini). Oba aspekta – produkcija i recepcija – izgleda da su ga se ticali. U malo poznatom intervjuu iz sredine šezdesetih on je zaključio: “*Fabrika* je dobro ime kao i bilo koje drugo. Fabrika je mesto gde vi gradite stvari. To je mesto gde ja pravim ili gradim moj rad. U mom umetničkom radu, ručno slikanje traje isuviše dugo i u svakom slučaju ono nije za doba u kome mi živimo. Mehanička sredstva su savremena, i koristeći ih ja mogu dati više umetnosti većem broju ljudi. Umetnost treba da bude za svakog.”

On postavlja pitanje o publici za njegov rad u jednom od najvažnijih intervjuua iz 1967: “Pop art je za svakog. Ne mislim da umetnost treba da bude samo za izabranu nekolicinu gledalaca, mislim da treba da bude za većinu Amerikanaca i oni uobičajeno primaju umetnost”.<sup>138</sup>

Svoju urbanu, proizvodnu i medijsku poetiku, bez namere da kritički ili dekonstruktivno reaguje na američko masovno potrošačko društvo, Warhol iskazuje sledećim stavom:

Razlog zbog koga radim na taj način leži u tome što želim biti mašina...<sup>139</sup>

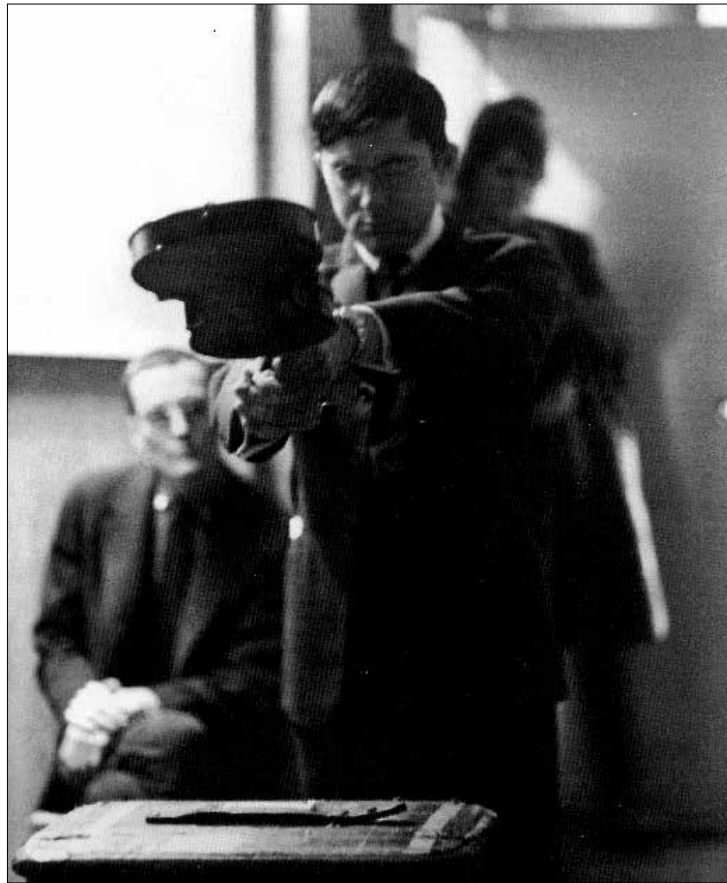
On je kao mašina, umetnik u ulozi mašine,<sup>140</sup> prolazio kroz paradokse, prolazio je kroz svaki stupanj odnosa masovne kulture i visoke umetnosti. On je demonstrirao i pokazivao polazne razlike i eventualna spajanja i prožimanja masovne kulture i visoke umetnosti. U njegovom lakom prelaženju iz jedne u drugu ulogu otkrivaju se proizvodni i distributivni potencijali masovne kulture, koja se odriče ontološkog identifikovanja u ime konceptualnog i ideološkog relativizma.

137 Andy Warhol *POPism*, Studentski kulturni centar, Niš, 1989, str. 74.

138 Benjamin H. D. Buchloh, “Andy Warhol’s One-Dimensional Art, 1956–1966”, iz: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT press, Cambridge, 2000, str. 466–467.

139 Andy Warhol u G.R. Swenson, “What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I”, *Art News* 62, no. 7, 1963, str. 26.

140 Misli se na artifičijelni i arbitrarni poredak produkcija unutar relativnih odnosa popularne i visoke kulture.



George Maciunas, izvodi delo Nam June Paika, *One for Violin Solo*, 1964.



Yoko Ono, snimanje filma *Bottoms (Film no. 4)*, 1966.

## FLUKSUS: OD TOKA DOGAĐAJA DO IZVOĐENJA KONCEPTA

### Fluksus – otvorena istorija

Fluksus (*fluxus*; *flux*, lat. = tok, protok) je neoavangardni pokret koji je delovao u SAD i Evropi posle 1962. godine. Delovanje fluksusa karakteriše emancipatorska i naglašeno senzibilna intermedijalnost, tj. višedisciplinarnost istraživanja i ponašanja u muzici, performansu, asamblažu, poeziji, plesu, hepeningu i različitim umetničko-životnim oblicima ponašanja.<sup>141</sup> Po Achilleu Bonito Olivu:

Fluksus znači brzu senzitivnost interpretiranja novih sredstava umetničkog stvaranja kao i njihovu kritičku refleksiju.<sup>142</sup>

Fluksusu je bihevioralna i konceptualna praksa umetničkog rada zasnovana na izvođenju *ideje*<sup>143</sup> unutar umetnosti, kulture i društva, drugim rečima, praksa umetničkog delovanja kojim se ponašanje i život umetnika stavljaju u prvi plan delovanja, drugim rečima, samo delo jeste gest, akt, čin, akcija, ponašanje, praksa umetničkog delovanja, kojim se kao umetnički materijali postavljaju tradicionalni, moderni ili vanumetnički materijali, ali i aktivnosti, pojave i odnosi koji ne mogu da se imenuju terminom “umetnički materijal”, a to su: misli, osećanja, međuljudski odnosi, ideje, fantazije, naučni, politički, filozofski i religiozni sadržaji. Fluksus, zato, pripada dadaističkoj i postdišanovskoj tardiciji umetničkog aktivizma i direktnog delovanja u suočenju života i umetnosti, a u vitgenštajnovskom smislu fluksus jeste izvođenje *jezičkih igara* kao *životnih aktivnosti*:

Izrazom “jezička igra” treba ovde da se istakne činjenica da je *govorenje*<sup>144</sup> jezika deo jedne delatnosti ili životne forme.<sup>145</sup>

Odnosno, *jezička igra* se vidi kao lokalizovana otvorena, nestabilna i promenljiva taktika ponašanja, uspostavljanja intersubjektivnih odnosa, utilitarne ili paradoksalne upotrebe umetničkih ili javnih medija. U fluksusu dolazi do problematizovanja umetničkog dela kao proizvoda i ukazivanja na *životnu aktivnost* kao produkciju konceptualno determinisanih događaja.

Počeci fluksusa dosežu do avangardne škole *Black Mountine Collage* u Severnoj Karolini tokom kasnih četrdesetih i pedesetih godina i nastave koju je držao John Cage na *New School for Social Research (Novoj školi za socijalna istraživanja)* u Njujorku od 1956. do 1958. godine.<sup>146</sup> Cageovi studenti postali su vodeći autori i predstavnici hepeninga, neodade i fluksusa: Georg Brecht (George MacDiarmid, 1926), Dick Higgins (1938–2000), Jackson MacLow (1922–2004), Allan Kaprow i Al Hansen (1927). Između 1958. i 1960. nastaju hepening i asamblaž kao evolucija dišanovskih *ready made* strategija upotrebe vanumetničkih objekata kao umetničkih dela. Hansen radi na prostorno-vremenskoj umetnosti, a MacLow i Higgins istražuju koncept slučaja (slučajnosti) i primenjuju ga u poeziji i eksperimentalnom teatru. George Maciunas (1931–1978) sve te različite akcije i dešavanja aktivistički i kustoski uobličava u tada nov i ekspanzivan internacionalni pokret nazvan “fluksus”. On je načinio epohalni zahvat preobražaja stvaralačkog umetničkog delovanja u organizacionu (aktivističku, kustosku) praksu, odnosno, ukazao je i na inverzno kretanje od kustoskog birokratskog rada ka umetničkom oblikovanju “internacionalnog” i “intermedijskog” pokreta i njegovih fikcionalnih i institucionalno stvarnih pojavnosti.<sup>147</sup> On je uspostavio i razradio jedan alternativni ekonomski, trgovinski, produkcion i komunikacijski sistem konstantnog kretanja, kruženja, razmene i prisvajanja materijalnog sveta, objekata i ljudskih odnosa u njemu. Maciunas je anticipirao informacijske umetnosti i logiku neutilitarne funkcionalnosti u alternativnom tržišnom sistemu umetnosti. Na primer, jedan od prvih Maciunasovih fluksus manifesta glasi:

Fluksus

Pročistiti. Protočno pražnjenje, posebno jedno neumereno pražnjenje, iz creva ili drugih delova.

Kontinualno kretanje ili prolaženje, kao strujanje,

tok, obiman protok,

kretanje plime prema obali,

141 Michale Nyman, “Seeing, hearing: Fluxus”, iz: *Experimental Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, str. 72–87.

142 Achille Bonito Oliva, “Ubi Fluxus ibi motus”, iz: *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 27.

143 *Idejom* se naziva koncept, plan, stav, misao, pojmovno predočeno osećanje.

144 Ne samo *govor* jezika, već i izvođenje specifičnih oblika ponašanja.

145 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 48 (§23).

146 Rose Lee Goldberg, “American and European Performance from c. 1933: The Live Art”, iz: *Performance – Live Art 1909 to the present*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 79–83.

147 Larry Miller, “Interview with George Maciunas” i Nam June Paik, „George Maciunas“, iz: Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 226–233 i 246–248.

Svaka supstanca za mešanje, kao silikat, kamen vapnenac, i fluorit, upotrebljena da potpomogne fuziju, posebno fuziju metala i minerala.<sup>148</sup>

Pokret deluje u SAD i u Nemačkoj. U Nemačkoj se susreće sa nemačkom akcionom muzikom i dekolazom. Susreće umetnike kao što su Nam June Paik (1932), Wolf Vostell (1932), Joseph Beuys (1921–1986), Ben Vautier (1935) itd. Maciunas<sup>149</sup> je organizovao više “Fluksus festivala” (*Festa Fluxoru*) koji su se oslanjali na tradiciju dadaističkih kabarea, a realizovali su se u rasponu od avangardnih muzičkih koncerata i čitanja poezije do projekcija i hepeninga. Između 1962. i 1963. održano je više festivala u Nemačkoj, Danskoj, Švedskoj i Francuskoj. U Njujorku su akcije organizovali Georg Brecht (1926) i Robert Watts (1923–1988). Vodeći fluksusovci se od 1963. usmeravaju na izdavačku delatnost. Le Mont Jang (1935) i MacLow izdaju fluksus zbornik nazvan *Jedna antologija* (*An Anthology*, 1963), Maciunas pokreće *Fluksus godišnjak* (1962–64. i 1968), a Vostell izdaje dekolaze. Higgins osniva izdavačku kuću *Something Else Press* 1964. godine. Pored spomenutih autora u fluksusu su delovali Henry Flynt (1940), Ken Friedman (1949), Emmet Williams (1925), Giuseppe Chiari (1926), Robert Filliou (1926–1987), Earl Brown (1926), Walter de Maria (1935), Yoko Ono (1933), Robert Morris, Robert Watts (1923–1988), i dr.

Dela, produkti ili efekti umetnika fluksusa su otvoreni i nekonzistentni rezultati žive akcije i konceptualnog predočavanja. Karakteristični su sledeći modeli umetničkog rada:

- multimedijalni radovi – uvođenje jednog medija u drugi ili izvođenje efekata jednog ili različitih medija unutar drugog medija,
- intermedijalni radovi – suočavanje različitih medija i njihovih efekata u jednom konkretnom delu, odnosno, prenošenje efekata jednog medija u drugi medij itd.
- dekolazni radovi – oduzimanje jednoj celini njene konzistentnosti dela (komada) i pokazivanje njenih slojeva i heterogenih izvora porekla,
- *mixed media* radovi – grubo sintaktičko, semantičko, topografsko ili bihevioralno spajanje efekata ili elemenata različitog porekla, izgleda i sistemskih karakterizacija,
- heterogeni radovi (akcije) i oblici ponašanja koji se ne mogu identifikovati kao završena i predočiva umetnička dela (objekti, situacije ili događaji), te
- tekstualna predočavanja koncepta o umetničkom delu, umetnosti ili životnoj aktivnosti (tekstovi, partiture, dijagrami, projekti, dokumentacije, arhivi).

Mnoga dela ili *antidela* fluksusa su realizovana kao kratka tekstualna ili dijagramska uputstva za izvođenje umetničkog rada (opis kako, šta i zašto činiti u prostoru i vremenu) i kao izvođenja događaja pred publikom (festivali, hepeninzi, koncerti, akcije). Tipično fluksus uputstvo-kao-delo je, na primer, tekst Roberta Fillioua *Ne-komad # 1*:

To je komad koji niko ne sme da gleda. To jest, nedolazak publike čini komad. Kao i veoma veliko reklamiranje spektakla preko novina, radija, televizije, privatnih poziva itd. Nikome ne sme biti rečeno da ne dođe. Nikome ne bi trebalo reći da stvarno ne treba da dođe. Nikoga ne smemo sprečiti da dođe, ni na koji način!!! Ali niko ne sme da dođe, inače nema komada. To jest, ako gledaoci dođu komada nema. A ako nijedan gledalac ne dođe, opet nema komada... Hoću da kažem, kako god okrenete komad je tu, ali je to Ne-komad.<sup>150</sup>

Ovakvi tekstovi se mogu nazvati i *konceptualnim projektima* pošto predviđaju i u jezičkoj (lingvističkoj) formi zamišljaju i projektuju potencijalno umetničko delo. U fluksusu jednaku važnost i tretman imaju Maciunasovi dijagramski programi fluksus festivala, police sa fluksus knjigama, sviranje ili nesviranje muzičkih instrumenata (Nam June Paik i čelistkinja Charlotte Moorman [1933–1991]), filmsko snimanje ponovljenih telesnih radnji ili snimanje detalja nagih tela, odnosno prezentovanje telesnih akcija (Yoko Ono, film *NO.4 [Bottoms]*, 1966, film *Frame from Fly*, 1970, akcija *Rad sa sečenjem*, 1964)<sup>151</sup> itd. George Brecht je svoj umentički rad započeo u saradnji sa Robertom Wattsom i Allanom Kaprowom kasnih pedesetih godina u okviru ambijentalne umetnosti i umetnosti događaja. Strukturalno je istraživao i analizirao zamisli i pojavnosti događaja (events) u odnosu na parametre prostora i vremena. Paralelno je konstruisao objekte i komponovao muziku. Razvio je poseban žanr konceptualnog predočavanja umetničkih i muzičkih ideja po uzoru na “partituru”,<sup>152</sup> na primer, *Motor Vehicle Sundown (Event) 1960 to John Cage* (1960). Pijanista David Tudor (1926–1996) je izveo njegovu kompoziciju *Komad za sveću* i *Rad sa kartom za glas* (1959). Njegov umentički rad je uvek jasno konceptualno postavljen

148 George Maciunas, “Fluksus Manifesto”, iz: Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 214.

149 Emmet Williams, Ann Noel, Ay-O (eds), *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*, Thames & Hudson, London, 1998.

150 Robert Filiju, “Ne-komad #1”, iz: Aleksandra Janković, *Fluksus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 80.

151 Yoko Ono, *Yes Yoko Ono*, Japan Society & Harry N. Abrams, New York, 2000.

152 George Brecht, “The Origins of Events” (1970), iz: Julia Robinson, Alfred M. Fischer (eds), *George Brecht EVENTS – Eine Heterospektive \* A Heterospektive*, Museum Ludwig i Buchhandlung Walter König, Köln, 2005, str. 236.

oko predočavanja i izvođenja sa konkretnim objektima ili napravama unutar savremenog urbanog života. Njegova tehnika rada je bila zasnovana na izvođenju čina na objektu i sa objektima – na primer:

Dve vežbe:

Razmotri jedan objekt. Nazovi ono što nije objekt “drugog”.

VEŽBA: dodaj objektu nešto od “drugog”, drugi objekt, da se oblikuje novi objekt i novo “drugog”. Ponavljaj to dok “drugog” ne nestane.

VEŽBA: uzmi deo objekta i dodaj ga “drugom”, da se oblikuje novi objekt i novo “drugog”. Ponavljaj to dok više ne bude objekta.<sup>153</sup>

Izvođeni su jednostavni, često infantilni, zahvati (na primer, Georges Maciunas je izveo Brechtovo delo *Muzika kapljanja*, 1963) kojima je umetnički čin postavljen gotovo kao izolovan, doslovan i otuđen događaj: to tu i tada.

Zamisli flukusa su bliske neodadi,<sup>154</sup> pojedini autori se mogu identifikovati i kao neodadaisti i kao fluksusovci. Suštinska razlika između ova dva pokreta je u emocionalnom i ideološkom karakteru. Neodada je hladna i specifikatorska aktivnost konstatovanja otuđenih i arbitrarnih činjenica i činjenja. Neodadaisti bez ekspresivnih gestova izvode svoj rad sa materijalima, objektima i tragovima potrošačke visokomodernističke kulture. Radovi Kaprowa, Jaspersa Johnsa i Roberta Rauschenberga nemaju referencu ka javnom političkom delovanju, već su orijentisani ka imanentnoj unutarumetničkoj kritici visokomodernističke kulture i umetnosti. Autori iz pokreta fluksus naprotiv imaju emancipatorski, bihevioralni, spiritualni, ludistički i politički karakter. Njihov rad se zasniva na sledećim društveno-emancipatorskim<sup>155</sup> pozicijama:

- a) život je umetničko delo, umetničko delo je život,
- b) fluksus umetnici rade, kako sa medijima zapadne kulture (umetnička muzika, vizuelna i akustička elektronika, film, video, izdavaštvo) tako i sa budističkim i zenovskim konceptima svesti, slučaja, prosvetljenja (umesto estetskog uživanja očekuje se zenovsko probuđenje od fluksus akcija povezano sa neomarksističkim revolucionarnim gestovima<sup>156</sup>), i
- c) fluksus ostvaruje levičarsku revolucionarnu političku viziju istorijskih avangardi da umetnošću i promenom pojedinca treba promeniti društvo – napomena: pod levičarskim se razume kritika i subverzija kapitalističkih odnosa proizvodnje i funkcija potrošnje u umetnosti, kulturi i društvu.

Po Georgu Brechtu<sup>157</sup> fluksus pokret se sastoji od pojedinaca koji su veoma različiti po svojoj ličnosti i radu, ali njihov ljudski pristup je upadljivo sličan. Njihov rad je žestoka borba protiv gluposti, tuge i odsustva smisla, što predstavlja ranu savremenog života. Oni su za nametanje sveta u kome će spontanost, radost i humor, kao i nova vrsta *uzvišene mudrosti* (mnogi fluksusovci su prošli kroz zen budizam), kao i istinska pravda i društveno blagostanje i dobrobit (mnogi fluksusovci su levičari anarhisti) postati svakodnevice. Fluksus je emancipatorski pokret pošto se zalaže za individualnu i društvenu promenu koja se ostvaruje kroz estetizaciju svakodnevice i deestetizaciju umetnosti. Fluksusom se bave umetnici, neumetnici, anti-umetnici, angažovani ili apolitički umetnici, pesnici ne-poezije, ne-plesači koji plešu, glumci i ne-glumci, muzičari, ne-muzičari i anti-muzičari. Fluksus je zato dijalektičan (u obrtu i prevratu misli, osećanja i egzistencije), njegovi stvaraoci žele da kroz dramatična suočavanja suprotnosti dođu do novog životnog, duhovnog i političkog kvaliteta (drugosti). Fluksus je moderan zato što brani optimizam i ulogu prevratničko-dijalektičkog projekta umetnosti, a postmoderan zato što odbacuje postignuti cilj i hegemonu vladavinu modernizma i njegovih represivnih institucija morala, proizvodnog rada, ekstatičke potrošnje i liberalnog kapitalističkog uređenja političkog funkcionisanja.

## Umetnost koncepta

*Umetnost koncepta* ili *konceptska umetnost* (*Concept art*) jeste planirana aktivnost umetnika u kojoj se kao materijal rada (izražavanja, komuniciranja, oblikovanja) upotrebljavaju koncepti i njihovi izrazi. Zamisao *umetnosti koncepta* je uveo američki fluksus umetnik Henry Flynt oko 1963. godine. Po Flyntu:

153 Julia Robinson, Alfred M. Fischer (eds), *George Brecht EVENTS – Eine Heterospektive \* A Heterospective*, Museum Ludwig i Buchhandlung Walter König, Köln, 2005, str. 91.

154 Džordž Mekjunas, “Neo-Dada u SAD”, iz: Aleksandra Janković, *Fluksus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 32–34.

155 Volf Foštel, “Fluksus”, iz: Aleksandra Janković, *Fluksus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 35–40.

156 Stefan Moravski, “Neoanarhizam i neoavangarda”, iz: *Sumrak estetike*, Novi Glas, Banjaluka, 1990, str. 75–102.

157 Džordž Breht, “Nešto u vezi sa fluksusom (maj 64)”, iz: Aleksandra Janković, *Fluksus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 45.



Henry Flynt, *Predavanje*, 1963.



Henry Flint, Jack Smith, *Demonstracije*, MOMA, Njujork, 2. februar 1963.

*Konceptska umetnost* jeste pre svega vrsta umetnosti u kojoj se kao materijal koriste “koncepti”, kao što je, na primer, za muziku materijal zvuk. Kako su koncepti tesno povezani sa jezikom, to je *konceptska umetnost* vrsta umetnosti čiji je materijal jezik.<sup>158</sup>

Kako se koncepti izražavaju jezikom, to umetnost koncepta radi sa jezikom u najširem smislu značenja – verbalnim jezicima, vizuelnim jezicima, formalnim jezicima matematike i logike, bihevioralnim jezicima. Zamisao “umetnosti koncepta” se razlikuje od pojma “konceptualne umetnosti” po tome što: (1) *umetnost koncepta* pokazuje sve bitne aspekte fluksusa: na slobodan, slučajan i stvaralački način biraju se jezički, matematički i logički modeli, oni se u smislu postdišanovskih *ready made*-a proglašavaju za umetnička dela, i (2) od njih se očekuje estetski i umetnički učinak na sličan bihevioralan način kao što se očekuje od meditacije, plesanja, seksualnog čina, hepeninga, matematičkog izvođenja formalne teorije ili intelektualnog razgovora. Dela *umetnosti koncepta* se razlikuju od dela konceptualne umetnosti (*conceptual art*), zato što su prvostepeni, a ne teorijski metapostavljeni, umetnički rad sa teorijom, konceptima i jezikom u svetu umetnosti. Fluksus umetnici rade sa jezikom i idejama izraženim jezikom kao sa primarnim, doslovnim i prvostepenim materijalom direktne umetničke gestualne i bihevioralne intervencije. Konceptualni umetnici jezik i koncepte koriste u indirektnom i posrednom, a to znači metajezičkom smislu, izlazeći iz sveta stvaranja i delovanja, tj. analizirajući i raspravljajući jezik i koncepte umetnosti kao teorijske objekte u odnosu na institucije umetnosti. U fluksusu se, na primer, radi sa *umetnošću kao idejom u kontekstu umetnosti*,<sup>159</sup> a u konceptualnoj umetnosti sa *idejom kao idejom umetnosti kao sveta, paradigme, sistema, prakse ili istorije*.<sup>160</sup> U fluksusu se “ideji”, ma šta to bilo, pristupa kao prvostepenom intencionalnom objektu sa kojim umetnik radi na isti način kao sa slikarskom bojom ili zvucima klavira, a u konceptualnoj umetnosti se “ideji” pristupa posredstvom teorijskog predočavanja (analize, rasprave) pojedinačnih “zamisli” u umetnosti ili opštih “zamisli” o umetnosti.

Flynt kao primer *umetnosti koncepta* navodi matematičke teoreme koje je načinio iz estetskog zadovoljstva. On naglašava da je fascinantno to da se estetsko uživanje ostvaruje u veoma različitim pojavama kao što su matematičke teoreme, muzika, ili tekstualni<sup>161</sup> predlošci potencijalnih događaja. Flyntova zamisao i projekt umetnosti koncepta nije projekt novog pravca i pojave (*izma* ili *arta*), već je u pitanju upotreba i izvođenje zamisli pravca i pojave u umetnosti kao modela umetničkog činjenja, a to znači i kao složenog umetničkog dela.

158 Henry Flynt, “Konceptska umetnost”, *Moment* br. 22, Beograd, 1991, str. 70.

159 Henry Flynt, “Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus”, iz: Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 99–121; i Ken Fridman, “Fluksus i konceptualna umetnost”, iz: Aleksandra Janković, *Fluksus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 46–53.

160 Joseph Kosuth, “Art after Philosophy”, iz: *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, New York, 1991, str. 13–32.

161 Henry Flynt, “Concept Art: innperseqs (May–July 1961)”, iz: Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 115.





Marcel Duchamp igra šah sa nagim modelom (Eva Babitz), Pasadena Art Museum, 1963.



Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963.



Christian Boltanski, 1985.

## INDIVIDUALNE MITOLOGIJE I GRANICE ONTOLOGIJE UMETNOSTI

### Individualne mitologije

*Individualne mitologije*, po Haraldu Szeemannu, označavaju postupke, oblike ponašanja i teme kojima umetnik ispoljava svoj privatni, subjektivni, opsesivni i krhki svet u otuđenom poznoindustrijskom masovno-medijskom društvu. Koncept *individualnih mitologija* uveden je na izložbi *Documenta 5*<sup>162</sup> održanoj 1972. godine. Ovim konceptom je im-personalnim konceptualističkim analitičkim i teorijskim istraživanjima i hiperrealističkoj bezličnosti suprotstavljen subjektivni svet umetnika i govor umetnika u prvom licu. Zamisao *individualnih mitologija* nastaje kao postkonceptualistički interpretativni gest kritičara, koji kritikuje i problematizuje konceptualističku otuđenu i birokratizovanu strategiju “govora” iz teorijskih hipoteza, odnosno otuđenog artificijelnog govora umetnika posle *smrti autora*.<sup>163</sup> Paradoksalno, ova zamisao je tokom 70-ih primenjivana na postkonceptualne umetnike (Christian Boltanski), ali i na umetnike koji prethode konceptualnoj umetnosti (Joseph Beuys). A pogodna je i za interpretaciju različitih primera “govora umetnika u prvom licu”, odnosno za egzistencijalne prakse protokonceptualnih umetnika kao što su Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Carolee Schneemann, James Lee Byars, Vladan Radovanović, grupa Gorgona, Julije Knifer ili Mangelos.

Zamisao *individualnih mitologija* se, prvenstveno, odnosi na introspektivno (psihološka razina) i mesijansko (socijalna razina) obraćanje umetnika sebi, drugom ili društvu. Performansi, instalacije, dijagrami, tekstovi, fotografska i video dela su “komunikacioni kanali” umetnikovog obraćanja: ospoljavanja u društvu! Umetnik se obraća iz svoje *unutrašnje* potrebe da iskaže sebe, da suoči druge sa sobom ili dovede do promene u društvu. Umetnik pažljivo gradi i razrađuje svoju “subjektivnost” kao potencijalni svet predočenog neuporedivog i autentičnog individuuma, ali i kao matricu složenih društvenih tekstualnih identifikacija, zapravo kao praksu mikropolitčkih medijskih prezentacija “jastva”. U tom smislu, zamisao *individualnih mitologija* je primenjiva na:

- umetnike koji konstruišu i izvode svoju autentičnu, neuporedivu i nedeljivu *životnu aktivnost* (Schneemann, James Lee Byars, Radovanović),
- umetnike koji konstruišu i izvode svoj mesijanski interventni identitet (Beuys),
- umetnike koji status individualnog umetnika ili grupe umetnika postavljaju kao *izuzetni simptom* ljudske egzistencije (Broodthaers, Gorgona, Mangelos, Knifer),
- umetnike koji preispituju sebe kao uzorak institucionalnog identifikovanja privatnog i javnog, umetničkog i životnog, statusnog i stvaralačkog, ekonomskog i istorijskog (Daniel Buren, Braco Dimitrijević, Cavellini).

Svaka od ovih koncepcija jeste model specifične politike identiteta u procepu racionalnih, pragmatičnih i subjektivnih konstrukcija umetnika kao *hipotetičkog bića* (egzistencijalizam), *ponašajuće mašine* (bihevizalizam) ili *tekstualnog odnosa* (poststrukturalizam). Ono što je karakteristično za zamisao *individualnih mitologija* jeste činjenica da pitanje “subjekta” ostaje bitno i posle *smrti subjekta*, jer pitanje o *subjektu* jeste pitanje prakse i njenih diskurzivnih potencijalnosti u procepu pojedinačnog (pojavnog) i univerzalnog (konceptualnog).

### Umetnik, šaman ili *superstar*: Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921–1986) je nemački skulptor, fluksus, performans i konceptualni umetnik. Spremao se da studira medicinu, od čega je odustao tokom rata kada je postao vojnik Vermahta. Posle rata je studirao skulpturu na Umetničkoj akademiji u Düsseldorfu. Nakon završene akademije živio je deset godina u šumama u okolini reke Rajne. Postao je profesor na dizeldorfskoj akademiji 1961, na kojoj je predavao sve do otpuštanja 1972. godine. Njegov umetnički rad i život su u pravom smislu primer *individualnih mitologija*, pošto je svaki segment svog svakodnevnog života preobražavao u izuzetnu priču (interesovanje za nauku, rat, inicijacija u tatarskom plemenu, usamljenički život sa životinjama, način nošenja odeće, odnos sa studentima, ekscenčni politički rad, alternativna pedagogija) na mestu očekivanja umetničkog dela. Za Beuysa je umetničko delo, tek, predočeni trag njegovih životnih aktivnosti:

162 Harald Szeemann, u: *Documenta 5*, Kassel, 1972.

163 Uporedi: Roland Barthes, “Smrt autora” (1968), iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197–201; i Benjamin H. D. Buchloh, “From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)”, iz: Claude Gintz (ed), *L’art conceptuel, une perspective*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989, str. 41–53.

To je neka vrsta dodatne energije. Ali su istodobno oslabjeli u svojim mnogostrukostima. Jednostavno mogu reći da su to dokumenti koji ostaju nakon mojih umjetničkih akcija i ponekad možda daju ilustraciju o karakteru. Ali nije to ono najvažnije. To su nužni ostaci aktivnosti, dokumenti, oruđa koja omogućavaju rekonstituciju tih akcija.<sup>164</sup>

Zamisao skulptorskog rada proširio je u različita područja bihevioralnog aktivizma (akcije, hepeninzi, performansi, instalacije), ukazivanjem na složene teorijske, političke, mitomanske i spektakularne relacije sa anti- ili post-pedagogijom,<sup>165</sup> anarhizmom, ekologijom, istorijskim materijalizmom, antropozofijom,<sup>166</sup> denacifikacijom, nemačkim romantizmom, utopijskim vizionarskim radom, alhemijom, okultizmom,<sup>167</sup> sistemom spektakla, itd... Njegov bazični koncept društvenosti je zasnovan na zamislama horizontalnog mapiranja "oblika života" i, s druge strane, zamislama direktne, a to znači nezastupničke demokratije. O transformaciji skulpture govorio je na sledeći način:

U početku sam rabio više vrsta materijala i bili su to konvencionalni materijali. Ali nakon krize počeo sam s novom teorijom i pokušao sam pronaći materijale koji su prikladni da izrazim svoju zaokupljenost novim energijama, problemima energije općenito, te da izrazim svoje shvaćanje teorije skulpture. Shvatio sam da nitko ne poznaje stvaran karakter onoga o čemu svakog dana govori, to jest skulpture, i da nitko ne poznaje konstelaciju energija koje skulptura upotrebljava. Tako sam pokušao presjeći tu konvencionalnu ideju – skulpturu – no nisam samo zbog sebe radio sa specijalnim materijalom, nego i zbog nužnosti da stvorim drugačija poimanja sposobnosti mišljenja, snage volje i osjetilne snage. Mast je na primjer, za mene bila veliko otkriće jer je predstavljala materijal koji je mogao izgledati vrlo kaotično i neodređeno. Mogao sam utjecati toplinom ili hladnoćom i mijenjati je na za skulpturu netradicionalne načine, primjerice temperaturom. Tako sam mogao promijeniti karakter te masti, iz kaotičnog i kolebljivog stanja u stanje čvrste forme.<sup>168</sup>

Skulptura je za njega postala paradoksalno, pokazno i otvoreno konceptualna potencijalnost i pojavna realizacija događaja među ljudima i za ljude:

Tri aspekta čine se ovdje bitnima: pojmovni slijed energije, to jest, materijala preko pokreta do oblika; razlikovanje između vidljivih i nevidljivih plastika; razmišljanje o mogućnosti da se određeni oblik (neke plastike) ponovo vrati u neodređeni oblik (njevina materijala), kako se ne bi opterećivalo naslijeđe kasnijih naraštaja.<sup>169</sup>

Beuysov umetnički razvoj, svakako, ima tri uporišne *vitalističke* tačke: (i) nemački pozni romantizam i ekspresionističku tradiciju sa sklonošću ka utopijskom/vizionarskom radu, traganju za *gesamtkunstwerk*,<sup>170</sup> odnosno umetnošću kao poligonom rekreiranja društva ili društvenih trauma, (ii) internacionalni *fluksus* i, time, višemedijsko otvaranje umetničkog dela ka hibridnim situacijama i događajima, i (iii) evropska konceptualna umetnost kao pokušaj postsimboličkog rekreiranja metafizičkog događanja u svetu umetnosti. Njegov rad je vitalistički pošto se zasniva na mitsko-mesijanskom konceptu projektovanja i oblikovanja individualnog i društvenog života. Drugim rečima, grubo govoreći:

- Beuys je iz nemačke umetničke tradicije preuzeo simbolički i tematski repertoar potencijalnih referenci ka mitskom i mističkom, odnosno, mesijanskom *govoru u prvom licu*,
- iz fluksusa je preuzeo sklonost ka slobodnom tretiranju umetničkog dela, odnosno ka preobražajima dela u emancipatorske bihevioralne situacije i događaje, a
- konceptualna umetnost mu je pružila aktuelni kontekst i legitimnost post-medijskog i performerskog delovanja.

Ovakva heterogena umetnička pozicija u kombinaciji sa sasvim kontroverznim političkim, filozofskim, religijskim i antropološkim koncepcijama, omogućila je izvođenje umetničkog rada kao permanentnog društvenog spektakla u koji se mogu uključiti primitivne/primarne skulpture (*Glava*, 1949), šamanistički crteži (*U kući šamana*, 1954), antiform objekti i instalacije (*Stolica sa masnoćama*, 1964), mikro- i makroakcije (*Kako objasniti sliku mrtvom zecu* iz 1965. ili *Eurasia*, 1966), rad sa energetske mašinama (*Osnova [Fond]*, 1968), događaji između fluksusa i siromašne umetnosti

164 Bernard Lamarche-Vadel, "Razgovor", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 433–434.

165 Gregory L. Ulmer, "Performance: Joseph Beuys", iz: *Applied Grammatology – Post(e)–Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985, str. 225–264.

166 Sigrun Paas, "Joseph Beuys i Rudolf Steiner", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 225–242.

167 J. F. Moffitt, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988.

168 Bernard Lamarche-Vadel, "Razgovor", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 431–432.

169 Armin Zweite, "Plastička teorija Josepha Beuysa i rezervoar njegovih tema", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 185.

170 Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/KH, Zürich, 1983.

(*Iphigenie/Titus Andronicus*, 1969), ulične propolitičke akcije (*Čišćenje Karl Marx trga u Istočnom Berlinu 1. maja 1972*), javni spektakli na način izvođenja masovne kulture (*Boks meč za direktnu demokratiju*, 1972), performans dela (*Kojot: "Ja volim Ameriku i Amerika voli mene"*, 1974), fluksus-memorijali (*Koncert u znak sećanja na Georgea Maciunasa sa Nam June Paikom iz 1978*), parateorijska, parapolitička i paramesijanska predavanja i performansi (*Keltska [Kinloch Rannoch] škotska simfonija*, 1970), kao i različita predavanja-performansi (Derry, 1974, Beograd, 1974, Chicago, 1974) praćena crtanjem postantropozofskih dijagrama.<sup>171</sup>

Zamisao i realizacije *Socijalne skulpture* su najsloženiji projekt kojim se društvo (društveni organizam) određuje kao područje umjetničkog čina i oblikovanja novog civilizacijskog stupnja. Joseph Beuys je od 1973. godine održao više političkih i inicijacijskih predavanja kojima je utemeljio oblik rada s društvenom kreativnošću i evolucijom društva u dramatično arbitrarnom području istorijskog materijalizma i antropozofije. Beuys je svoje teorijske pozicije izložio u *Teoriji skulpture i Energetskom planu za zapadnog čovjeka*. Njegova umjetnička antropologija zasniva se na: (1) emancipatorskom aktivizmu; (2) teorijskoj analizi društva ustanovljenoj u evropskoj kritički orijentisanoj umjetnosti; (3) društvenoj i ekonomskoj teoriji duhovne evolucije čovječanstva; (4) kritičkoj novoljevičarskoj praksi njemačkog neoanarhizma šezdesetih i sedamdesetih godina; (5) idejama alternativnih ekoloških pokreta zelenih. Beuysov cilj je bio stvaranje totalnog umjetničkog djela (*gesamtkunstwerka*) evolucionim i revolucionarnim preobražajem materijalistički i pragmatički birokratizovanih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma:

Moglo bi se jednostavno reći da je to organska transformacija ideje umjetnosti. Umjetnost sada valja na antropološki način razumjeti kao teoriju kreativnosti. To je nužnost u mojem životu. To nije subjektivno. To nije individualno stajalište. To nije mitologija. To je nužnost i potreba za prirodu, za ljude, za životinje, za zemlju... Postoji sadašnji problem i to je samo posljedica toga trenutačno prisutnog problema. To je također fenomenologija, a ne ideologija.<sup>172</sup>

Društvena promena ostvaruje se *socijalnom skulpturom*, koja nastaje radikalnim proširenjem umetnosti u društveni život. Po Beuysu, umetnost je u prošlosti sledila promene društva,<sup>173</sup> a u šezdesetim i sedamdesetim godinama ona postaje instrument promene društva. Izgradnja socijalnog organizma kao umetničkog dela ostvaruje se tako što umetnik budi i razvija kreativnost svake društvene jedinice. Beuys se zalaže za evolucionim i revolucionarnim preobražajem društvene jedinice u stvaralački društveni subjekt. Po njegovim rečima, *socijalna skulptura* ili *socijalna arhitektura* potpuno će se oformiti kada i poslednji čovek koji živi na Zemlji postane umetnik, kipar ili arhitekt društvenog organizma. Time će se ostvariti utopije akcione umetnosti fluksusa i hepeninga. Nastaće demokratsko društvo zasnovano na *direktnoj demokratiji*. Takav pojam revolucionarne umetnosti može postati politički produktivan i ostvariti se posredstvom svakog istorijskog čoveka. Svaki čovek je slobodan, umetnik koji uči određivati nove stupnjeve totalnog umetničkog dela budućeg društvenog poretka.

*Energetski plan za zapadnog čoveka*<sup>174</sup> dijagram je koji je crtao tokom predavanja i koji prikazuje evoluciju ljudske vrste i duhovnih moći čoveka i čovečanstva. Beuys je verovao da je ljudsko biće u osnovi duhovno biće i da ljudske vizije moraju pokrenuti nevidljive energije s kojima je u modernom materijalističkom svetu izgubljen kontakt:

Zato jedino ljudska moć mišljenja može stvoriti novi uzrok u svijetu i time odrediti budući tijek povijesti.<sup>175</sup>  
ili

Logički zaključak Beuysovog *Energetskog plana* jeste da termin kao što je *ekonomija* ne može biti redukovan na opis produkcije jednostavnih fizičkih dobara: sve forme produkcije su ekonomske, i sve forme produkcije su kreativne.<sup>176</sup>

Beuys je svoje zamisli ostvarivao aktivizmom koji je oscilovao između delovanja u visokoj elitnoj i alternativnoj umetnosti:

...moj cilj nije doći s teorijom koja bi bila toliko složena, toliko pseudoznanstvena ili znanstvena da bi je svatko mogao zamjeniti za savršenu teoriju. Puno me više zanima tip teorije koji kod ljudi izaziva energiju, i navodi ih na opću raspravu o prisutnim problemima. To je, dakle, prije terapeutska metoda. To nije konvencionalno znanstveno iskustvo ili tradicionalna analiza problema koji su prisutni u području umjetnosti, takozvane umjetničke djelatnosti u kapitalističkim strukturama na Istoku ili na Zapadu. Tri polja skulpture jednako su povezana sa skulpturom, s demokracijom i s ekonomijom. Postoji paralelizam

171 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.

172 Bernard Lamarche-Vadel, "Razgovor", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 433–437.

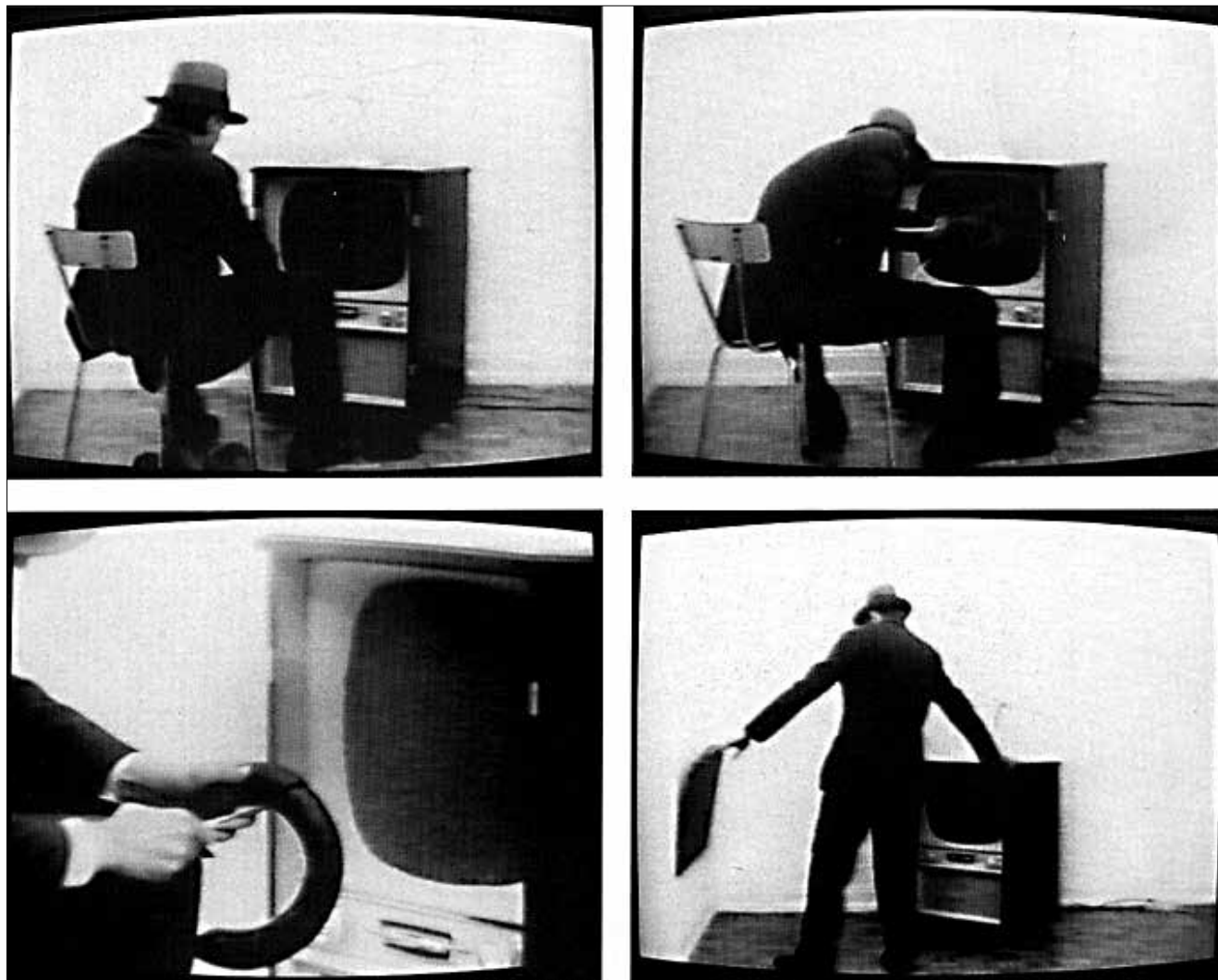
173 Georg Jappe, "Joseph Beuys – fitilj", iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 49.

174 Caroline Tisdall, "Energy plan for western man", iz: *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 207–213.

175 Caroline Tisdall, "Energy plan for western man", str. 207.

176 Caroline Tisdall, "Energy plan for western man", str. 210.





Joseph Beuys iz Gerry Schum TV galerije, 1968–69.



Joseph Beuys, predavanje, SKC, Beograd, 1974.

između skulpture i problema društvenoga tijela. A ljudi toga sve više postaju svjesni. Ekolozi, na primjer. Moglo bi se reći da je to teorija rada: svaki rad ima neku vrstu odnosa prema umjetnosti, a umjetnost više ne predstavlja tip izoliranog djelovanja ili okupljanja s ljudima koji su sposobni raditi umjetnost dok drugi moraju nešto drugo činiti. Upravo to je cilj mog napora.<sup>177</sup>

Istovremeno, Beuysovo delovanje u periodu između utopijskih poslednjih neo- i postavangardi i nastajuće postmoderne zadobija karakter spektakla. U masovni medijski spektakl on unosi organsku procesualnost materije ili organizma – iz takvog gesta koji izgleda kao *šamanistički*, zapravo, derealizuje se šaman i izvodi se umetnička *superzvezda*. Beuysov umetnički status, slično Yves Kleinovom ili Andy Warholovom<sup>178</sup> postaje status umetnika koji treba da označi novu i drugačiju epohu u umetnosti i kulturi, drugim rečima, Beuys je u nemačkoj kulturi označio okret od poznog modernizma koji se još zasnivao na poverenju u delu ka postmodernoj koja se uspostavlja kao epoha ubrzanih performativnosti. Stvaranje je sve više postajalo izvođenje, a recepcija dela sve više produkcija ljudskog odnosa. Ovakav Beuysov status je bio određen nemačkom traumatičnom nacističkom prošlošću na koju je on permanentno kroz katarzične i paradoksalne, često ironijske, *gestove iskupljenja* ukazivao:

Doista moramo dokinuti to takozvano “nemačko pitanje”, ali moramo ga riješiti jednom zauvijek. To je jedno od onih pitanja koje ljude obuzima na temeljan, duhovan način. Već sam izjavio da se nisu Nijemci najviše služili hrastom, nego Kelti, to jest, narod koji je u načelu živio u Francuskoj; ondje hrast raste puno bolje nego u Njemačkoj u kojoj je podneblje oštrije. On dobro raste i na britanskom otočju koje ima primorsku klimu i zagrijava ga golfska struja. Mi zapravo želimo stvoriti vremenski toplinski stroj, nešto različito od metoda misticizma prošlosti zasnovanoga na pogrešnom razumijevanju germanstva.<sup>179</sup>

Takođe je bilo bitno da *modernistička nemačka kultura*, posle Drugog svetskog rata, nije imala velikog umetnika. Beuys je, s jedne strane, iskupljivao Nemačku suočenjem sa njenom sopstvenom traumom totalnog nasilja, a, sa druge strane, sam čin simboličkog iskupljenja kao spektakl egzistencije umetnika ponudio je kao novi, ekskluzivno nemački produkt internacionalnom umetničkom tržištu. Njegov rad je, zato, bio kontroverzna eklektična praksa koju je kao *neozbiljnu* i *neodgovornu igru* tumačio kritičko-teorijski orijentisani teoretičar umetnosti Benjamin H. D. Buchloh,<sup>180</sup> a, na primer, kao *novu emancipatorsku antropologiju* video metafizičko-mitski orijentisani kustos Harald Szeemann.<sup>181</sup> Treće, Beuys je jedan od anticipatora eklektične postmoderne s prelaza sedamdesetih u osamdesete. On je savremenu nemačku umetnost suočio sa njenim lokalnim univerzalizmom romantičarske i ekspresionističke potencijalnosti, da bi, zatim, tu umetnost pokazao kao spektakl izvođenja pluralnih istorijskih tragova u pojedinačnom nesigurnom, otvorenom, bolnom, usamljenom, pervertiranom i, iznad svega, javnom činu – paradoksalno – slikanja (Jörg Immendorf,<sup>182</sup> Anselm Kiefer). Zaista paradoksalno, Beuysov anti-umetnički (postskulptorski i postslikarski) rad nije vodio ka radikalnom konceptualizmu – već ka obnovi ili anticipaciji nomadskog i eklektičnog ekspresivnog slikarstva kako je to sasvim precizno, namerno ili nenamerno, posatvio R.H. Fuchs na izložbi *Documenta 7*.<sup>183</sup> Beuys je iz antislikarskih – *parašamanističkih* – taktika fluksusa i konceptualne umetnosti izveo mogućnost za eklektični postmodernizam,<sup>184</sup> a to znači za nomadizam, koji više nije bio medijski nomadizam otvorenog dela, već za unutarmedijski nomadizam otvorene istorije potencijalnosti isključujući simboličkog i imaginarnog: fantazmatskog i svakodnevnog.

## Umetnost i decentriranje modernizma: Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers (1924–1976) rođen je u Bruselu, gde je studirao hemiju i bavio se poezijom. Njegov pesnički rad nastaje od kasnih četrdesetih godina XX veka. Povezao se sa belgijskim nadrealizmom krajem Drugog svetskog rata. Uspostavio je kontakte i saradnju sa belgijskim postnadrealističkim slikarom Reneom Magritteom. Objavio je poeziju u časopisu *Le surréalisme révolutionnaire* 1948. Počeo je da se izjašnjava kao umetnik između 1963. i 1976. godine. Prvu samostalnu izložbu je napravio u Bruselu 1964, kada je izložio preostali tiraž svoje zbirke pesama *Pense-Bête*. Knjige su bile izložene u plastelinu. Realizovao je tajanstvene objekte, tekstove, *mixed media* objekte sa ljuskama jajeta i

177 Bernard Lamarche-Vadel, “Razgovor”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 433.

178 Klaus Honnef, “Beuys – Warhol”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 215–223.

179 Bernhard Blume, “Razgovor o drveću”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 443.

180 Benjamin H.D. Buchloh, “Beuys: sumrak idola, uvodne bilješke za kritiku”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 97–113.

181 Harald Szeemann, “Toplinski vremenski stroj”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 271–279.

182 Harald Szeemann, “Joseph Beuys”, u “Der lang Marsch oder Ausreizungen aus der Zeit heraus”, iz: *Immendorff*, Kunsthaus, Zürich, 1983, str. 8–11.

183 *Documenta 7* Vol. II, Kassel, 1982, str. 44–47.

184 *Joseph Beuys in njegovi učenici – Zbirka Erhard Klein*, Bonn, Moderna galerija, Ljubljana, 1994.

tekstovima. Izvodi, zatim, instalacije nazvane *Musée d'art moderne. Section des aigles* (u Bruselima, i na izložbi *Documenta 5*, 1972). Radi sa objektima umetnosti, objektima masovne potrošačke kulture. Proceduralno razvija nesistemske prakse klasifikovanja i komentaranja kulturalnih artefakata. Pred smrt se odselio u Düsseldorf gde je radio na instalacijama sa kontekstualizovanim i dekontekstualizovanim objektima i materijalima. Istraživao je odnose ponude, razmene i potrošnje umetnosti u modernom društvu. Marcel Broodthaers je umetnik koji će koncept umetničke, kulturalne i društvene kontekstualnosti postaviti kao osnovni *medij* transgresivnog umetničkog rada.

Broodthaersov protokontekstualni stvaralački rad određen je sa nekoliko karakterističnih kritičkih i subverzivnih konstrukcija umetničkih i kulturalnih specifičnosti objekta, situacije i događaja.

Broodthaersov umetnički rad je postpesnički, a to znači da Broodthaers-pesnik u jednom trenutku izlazi iz intuitivnog i institucionalnog konteksta poezije, te ulazi u svet i institucije vizuelnih umetnosti. On prestaje da bude Broodthaers-pesnik i postaje Broodthaers-umetnik. Broodthaers-umetnik je akter unutar institucija umetnosti (galerije, muzeji, izlagačka praksa, umetničko tržište) i njenih strukturacija u polju kulture. Broodthaers-umetnik područje intuicija stvaranja zamenjuje izvođenjem koncepta arbitrarnosti i paradoksa. Za njega je umetnost hibridno područje magijskog i ekonomskog koje ne može opstati ni kao magijsko ni kao ekonomsko, već kao okružujuće potrošeno i tragovito prisustvo privatnog/javnog sveta:

Umetnost je zarobljenik sopstvenih fantazama i kao magijskih funkcija; ona je obešena na našim buržoaskim zidovima kao znak za moć, ona treperi kao igra senki u intrigama naše istorije – ali, da li je ona umetnička?  
(...)

Nisam otkrio ništa u njoj, čak ni Ameriku. Izabrao sam da razmatram umetnost kao beskorisni rad, apolitičan i od malog moralnog značaja.<sup>185</sup>

Zašto je pesnik postao umetnik? Jedan od odgovora bio bi da je svet umetnosti mnogo institucionalno razrađeniji od sveta poezije koji prividno izgleda van- ili, tačnije, transinstitucionalan. Svet umetnosti omogućava takve produkcije i kritičke intervencije kakve svet poezije ne bi mogao, ne da odbaci, već i da percipira kao poeziju ili umetnost. Drugim rečima, svet vizuelnih umetnosti je ustrojen kao *kulturalna industrija* u kojoj se može intervenisati kao na *kulturalnoj industriji*.<sup>186</sup> Za Broodthaersa je očigledni industrijski karakter sveta umetnosti postao područje fascinacija i akribičnih intervencija.

Broodthaersov umetnički rad je složena, pluralna i formalno-neodređena praksa autokomentara na sopstvene umetničke aktivnosti, ali i kritika tada savremene umetnosti i kulture visokog modernizma (*Académie I*, 1968. ili *Pipe et formes académiques*, 1969–70). Umetnička praksa je uspostavljena kao izvođenje materijalnih komentara na društvo. On je zasnovao praksu upotrebe kulturalnih i umetničkih artefakata i njihovog resemantizovanja objektima i vizuelnim odnosima (crno obojene ljske jaja na novinama *Le Problème noir en Belgique* iz 1963, ogledalo u ramu sa orlom *Objekt*, 1973). Broodthaersov rad je time određen kao drugostepena ili meta-kritička praksa u odnosu na uobičajenu i normalnu proizvodnju umetnosti u aktuelnim svetovima umetnosti. Pri tome, njegovi komentari kao drugostepeni u odnosu na prakse umetnosti nisu teorijske konstrukcije, već konceptualne konstrukcije. To znači da Broodthaers ne polazi od umetnosti da bi došao do teorije o umetnosti, kulturi ili društvu, ali ni od teorije da bi iz nje dedukovao umetnost, odnosno, on nije blizak konceptualnoj umetnosti (Art&Language, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner) u kojoj dolazi do zamene umetničkog teorijskim, tj. vizuelnog verbalnim. Broodthaers zasniva kritički komentar kao materijalnu umetničku intervenciju koja se pokazuje interventnom po tome što konceptualno problematizuje umetničke, kulturalne i društvene margine, odnosno, hegemonije izvođenja statusa i funkcija umetnosti (instalacija *XIX éme siècle*,<sup>187</sup> ICA London, 1975). On komentariše time što razrađuje mogućnosti pokaznih razlika čulnog i konceptualnog gotovo opsesivnim povezivanjima mogućeg ili nemogućeg odnosa verbalnog i čulnog u svetu navika, konvencija ili ugovora. Broodthaers je radio sa kriterijumima i klasifikacijama *normalnosti građanskog društva* na osnovu objektnih tragova tog društva.

Broodthaers radi sa složenim sistemima kapitalističkog robnog fetišizma, a to znači sa društvenim sistemima akumulacije objekata u svakodnevnom perceptivnom, iskustvenom i životnom svetu. Njemu je blizak intencionalni interes iz *pop art*-a i *novog realizma* za sam materijalni društveni objekt kao kulturalni artefakt, kao i za akumulaciju, tj. prisvajanje i otuđenje objekata u svakodnevnom životu. On koristi društveni objekt kao *trag* ili preciznije, njegovim

185 Marcel Broodthaers, "To be *bien pensant* ... or not to be. To be blind" (1975), iz: Buchloh, H. D. Benjamin, (ed), *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, 1988, str. 35.

186 O kritičnoj fenomenologiji *kulturalne industrije* videti: Benjamin H. D. Buchloh, "Introduction" i o Broodthaersu u: "Marcel Broodthaers: open letters, Industrial Poems", iz: *Neo-avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. xi–xxxiii i 65–117.

187 Marcel Broodthaers, iz: *Documenta 7* vol. 2, Kassel, 1982, str. 58–59.





Marcel Broodthaers i René Magritte, 1968.



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne.  
Département des Aigles, Section Cinéma, 1971.



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne.  
Département des Aigles, Section des Figures, 1972..

rečima, kao *nultu reč*<sup>188</sup> u složenim objektnim kombinacijama koje imaju potencijalnost rebusa i kroz tu potencijalnost se suočavaju sa rečima koje, često, upisuje na dela. Ali, Broodthaers nije autor iz središta masovne potrošačke kulture i time on zauzima izmeštenu, otklonjenu poziciju u odnosu na robni-proizvod koji uzima i akumulira u fiktionalne objekte, asamblaze ili instalacije. Njega privlači privlačnost trošnih objekata – povezanost erotičnog i ekonomskog u atmosferi koju kombinacija objekata obećava.

Broodthaers je prema kapitalističkom fetišizmu i proizvodnoj/potrošačkoj *auri* robe skeptičan. Taj skepticizam ga čini levičarskim<sup>189</sup> umetnikom, ali njegova levičarska pozicija nije aktivistička ili partijska, odnosno parapartijska, već usamljeničko-setna, posredna, skrivena i zato, često, cinična. Cinizam kroz, paradoksalno, opsesivno prizivanje i pokazivanje objekta u gubljenju i pojavljivanju njegove aure. Zato Broodthaers nije politički umetnik u smislu *neoavangardističke revolucionarnosti* i *emancipatorstva*, već postpolitički umetnik u smislu kritične logike ili, češće, antilogike objektivne analize fetišizma robne i antirobne potrošnje.

Broodthaers je umetnik internacionalnih ambicija u provincijalnoj kulturi. Njegov život i rad su vezani za malu belgijsku kulturu i njene neoavangardističke i postnadrealističke grupe. On mnogo toga preuzima od Magrittea, slikara pardoksa,<sup>190</sup> čak i tu mogućnost da Magrittea izneveri obrtom iz pokretanja nesvesnog u poraz ili trijumf konceptualizacije:

Ovo znam iz srca: “Sve nas navodi da poverujemo da postoji stanje duha gde život i smrt, realno i imaginarno, prošlo i buduće, komunikativno i nekomunikativno, visoko i nisko, ne izgledaju više kao suprotnosti”. Nadam se da ja nemam ništa zajedničko sa tim stanjem duha. Sa slikom *Ceci n’est une pipe* Magritte nije prikazao stvari na tako jednostavan način. Ali, opet, on je bio previše Magritte. Pod tim mislim da je on bio premalo *Ceci n’est une pipe*. To sa lulom je ono čega sam se ja latio kao pustolovine.<sup>191</sup>

Provincijalnost znači zatvorenost, klaustrofobičnost i ispunjenost životnog prostora malim bliskim objektima. Svet u kome deluje Broodthaers je *gust prostor*, ispunjen kako čulnim pojavama tako i naslagama lokalnih značenja i vrednosti. Njegova umetnička akcija je komentar koji dovodi do iskliznuća lokalnih žargona,<sup>192</sup> ne razaranja, već decentriranja sigurnog, ušuškano i stabilnog sveta. Za Broodthaersa provincija je kontekst koji se napada i koji pruža osećaj neudobne pripadnosti. Napad na sopstvenu pripadnost i buržoasku provincijalnu *ušuškanost* je i izazov samorazumljivosti “našeg” i “naših” lokalnih društvenih žargona. Broodthaers usložnjava žargon, prevodi ga iz verbalnog u vizuelno, iz vizuelnog u bihevioralno i, nazad, u verbalno. Ne postoji jedinstveno delo, već delo jeste trenutna taktika: nomadska taktika. Broodthaers statičnosti provincije suprotstavlja svoj postmedijski<sup>193</sup> nomadizam umetničkih izvođenja, mada, ipak, ostaje sve vreme u mestu. Sve je moguće tu u središtu sveta koje je samo jedna od margina. On sebe izvodi kao *mitsku figuru*, ali njegova *mitska figura* (videti fotografije sa njim *Muzej moderne umetnosti – Odeljenje orlova – Filmska sekcija*, 1971–72) nije mačo muškarac (Yves Klein), ukleti umetnik (Manzoni), šaman (Beuys) ili superstar masovne kulture (Andy Warhol), već provincijalni intelektualac koji autorefleksivno spoznaje i eksplicira svoju kritičnu i asimetričnu poziciju unutar lokalnih žargona i manipulativnih kolekcioniranja kulturalnih tragova svog – kao tuđeg – sveta. Zato, Broodthaers pokazuje da ništa nije razumljivo po sebi, čak ni to da on jeste umetnik. On jeste umetnik tek pod određenim spoljašnjim uslovima i okolnostima *samoimenovanja*.

Broodthaers, na ovim pozicijama, gradi složen i višeznačan umetnički rad koji nema jasnu formalnu modernistički orijentisanu razvojnu liniju, već jeste nomadsko lutanje, sakupljanje, indeksiranje i komentarisanje okružujuće društvenosti i dostupnosti kulture. Njegove procedure su zasnovane na eksplicitnoj razradi funkcija arbitrarnosti u označiteljskim praksama umetnosti. Broodthaers antiformalističke rezultate simbolizma, dade, nadrealizma, neodade, fluksusa i konceptualne umetnosti, a posebno Mallarméa, Magrittea i Duchampa, postavlja kao pokazne orijentire kritičke izvodljivosti umetničkog rada. Antiformalizam u njegovom slučaju označava dosledno sprovođenje arbitrarnosti odnosa objekta i objekta, objekta i teksta, objekta i ponašanja, ponašanja i teksta, odnosno označitelja i označenog. Ime jednog objekta nije u nužnom odnosu označitelja i označenog, ali ni u konvencionalnom odnosu, već je proizvodno nastali i time fatalno obavezujući odnos. Težina, depresivna težina, tog sveprisutnog arbitarnog odnosa podnosi se ravnodušnošću po uzoru na Duchampa ili cinizmom intelektualca koji i dalje može da tumači ali ne i da menja svet. Broodthaers se zalagao za potrošnju naspram sentimentalnog prisvajanja sveta. On razara sentiment sećanja i nostalgije

188 Marcel Broodthaers, “Ten Thousand Francs Reward” (1974), iz: Buchloh, H. D. Benjamin, (ed), *Broodthaers – Writtings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, 1988, str. 39.

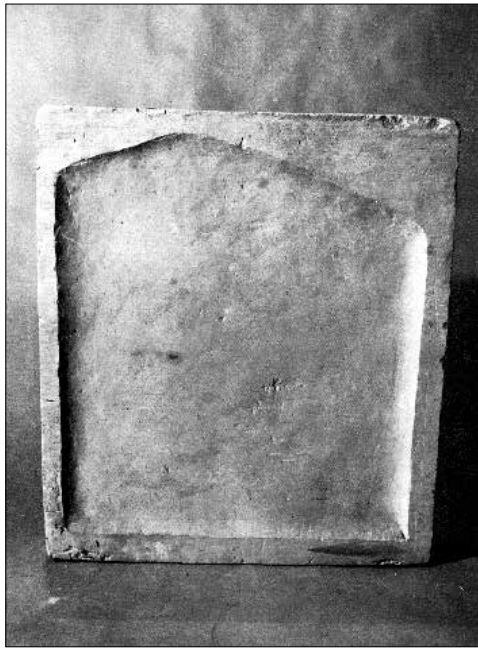
189 O složenosti i paradoksalnosti Broodthaers *politike* videti: Thomas McEvilley, “Nova abeceda – Umjetnost Marcela Broodthaersa”, *Quorum* br. 2–3 (29), Zagreb, 1990, str. 470–471.

190 Susan Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, London, 1985.

191 Marcel Broodthaers, “Ten Thousand Francs Reward” (1974), iz: Buchloh, H. D. Benjamin, (ed), *Broodthaers – Writtings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, 1988, str. 43.

192 Opštu *priču* o žargonu videti u: Theodor W. Adorno, *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978, str. 57–58.

193 Rosalind Krauss, “Preface”, iz: “*A Voyage on The North Sea*” – *Art in the Age of The Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 1999, str. 5–7 i 45.



Ivan Kožarić, *Ekran*, 1960.



Foto poziranje članova grupe Gorgona: Dimitrije Bašičević, Đuro Seder, Slobodan Vuličević, Josip Vaništa, Lulije Knifer, Matko Meštrović, Radoslav Putar, Ivo Steiner, 1961.



Julije Knifer, *Gorgona br. 2*, 1961.

u ime entropijske potrošnje buržoaskih dobara. Tada u svetu sve postaje jednako vredno u ravni mogućih selekcija, kombinacija i kolekcioniranja. Broodthaers ne menja svet u Marxovom smislu, ali on svojim selekcijama, kombinacijama i kolekcijama svet kritički komentariše i premešta iz sentimentalno nostalgичnog prisvajanja u ciničku potrošnju, tj. entropiju. Pri tome, pokazuje se da “svet” i nije ništa drugo do jedan od *modela* ili *komentara* sveta izveden selekcijama, kombinacijama i kolekcijama objekata, njihovih imena, funkcija, vrednosti i primerenih ili neprimerenih oblika ponašanja.

### Umetnost i tragovi egzistencije: grupa Gorgona

Gorgona je neformalna umetnička grupa koja je delovala u kontekstu umetnosti posle enformela, klajnovskog novog realizma, fluksusa i neodade u Zagrebu od 1959. do 1966. godine. Gorgona nije bila u pravom smislu umetnička grupa koja je promovisala svoje koncepte, poetiku, politiku, umjetničku produkciju ili estetiku nego neka vrsta *tajnog društva* koje u svom delovanju povezuje umjetničku produkciju (stvaranje dela), razgovore i život njenih članova kroz *gorgonski duh*:

Ako Gorgona nije bila grupa u uobičajenom smislu riječi, zasnovana na zajedničkoj umjetničkoj ideologiji, a iz strateških razloga obrane i afirmacije te ideologije u zatečenom sastavu umjetničkih vrijednosti, što je onda bila? Godine 1961. Vaništa je napisao: “Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti”, a nekoliko godina kasnije na pitanje: “Što je za vas Gorgona?” – odgovorio je “Rezultat”. Te dvije napomene sugeriraju jednu od mogućih definicija: Gorgona je bila proces traženja duhovne i intelektualne slobode, ostvarivanje koje je samo sebi svrhom. Izvan profesionalnih obaveza stvaranja likovne produkcije i promoviranja sebe i svojih kolega u hijerarhiji lokalne umjetničke scene, grupa ljudi okupljala se i komunicirala motivirana jedino pretpostavkama duhovnog zajedništva i srodstva. Bez obzira na razlike pojedinačnih stvaralačkih koncepcija, članove Gorgone ujedinjavala je zajednička pripadnost duhu modernizma, što ga definira prepoznavanje apsurdna, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonosti nihilizmu, metafizička ironija.<sup>194</sup>

U Gorgoni je potpuno razrađeno relativiziranje odnosa privatnog i javnog, doslovnog i mistificiranog, individualnog i kolektivnog. Umetnici i teoretičari *Gorgone* su na lucidan i kritički način tretirali odnos individualnog i manifestaciju kolektivnog.

U Gorgoni su saradivali i družili se slikari Marijan Jevšovar (1922–1998), Julije Knifer, Đuro Seder (1927) i Josip Vaništa (1924), kipar Ivan Kožarić (1922), arhitekt Miljenko Horvat (1935), istoričari umetnosti Dimitrije Bašičević i Radoslav Putar (1921–1994), sociolog i teoretičar umetnosti Matko Meštrović (1933), te Ivo Steiner i Slobodan Vuličević. Gorgonu karakterizira osećaj za radikalni modernizam, razumevanje krize enformela i egzistencijalizma, kritika objekta kao završenog produkta-dela umetnosti, osećaj za apsurd, crni humor i metafizička ironija, nihilizam, individualna etičnost naspram masovne i populističke političnosti, i traganje za *drugim* (nevidljivim, nedodirivim, transcendentnim) u umetnosti. Ovim sklonostima Gorgona se svrstava u red pojava koje pripadaju kretanjima posle enformela i težnji da se pređe s egzistencijalne na bihevioralnu poziciju umjetničkog delovanja, odnosno s pozicije dela na poziciju životne aktivnosti ili jezičke igre. Gorgona je u raznim aktivnostima (časopis, druženje, likovna dela, izložbe, koncepti, akcije)<sup>195</sup> srodna delovanju Yvesa Kleina, Pierra Manzoniya ili grupe *Zero*. Po načinima manifestacije ponašanja umetnika bliska je i fluksusu, premda se od fluksusa razlikuje po tome što nije politički aktivistička i popularizatorska nego, naprotiv, hermetična, elitistička i dendijevska. Grupa Gorgona je nastala u vreme nastanka pokreta Novih tendencija i neki njeni članovi su bili istaknuti teoretičari (Meštrović, Putar) ili sudionici (Knifer) tog pokreta. Odnos Gorgone i Novih tendencija je uspostavljen prvom izložbom NT koja je uključila vrlo različite pojave od umetnosti posle enformela do neokonstruktivizma.<sup>196</sup> Po Neni Baljković, oblici delovanja Gorgone se mogu svesti na tri skupine problema: (1) izložbe u *Studiju G*, (2) izdavanje publikacije *Gorgona*, i (3) koncepti, projekti, različiti oblici umjetničkog komuniciranja.

Izložbama u prostoru *Studija G* ili (Salona Šira), tj. u prostoru radionice za uramljivanje u Preradovićevoj ulici u Zagrebu, ukazano je na bitna kretanja u slikarstvu i skulpturi, od tvrdih rubova i minimal arta do materijalističke i ezoterične monohromije. Tu su od 1961. do 1963. godine održane izložbe: grupna izložba članova *Studija G* (Feller, Kožarić, Maeda, Rabuzin, Skurjeni, Šošćarić, Vasarely), Ivan Rabuzin, Marijan Jevšovar, Eugen Feller, Julije Knifer, Đuro

194 Nena Dimitrijević, “Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, iz: *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977, str. n.n.

195 Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977. i Marija Gatin (ed), *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

196 Ješa Denegri, “Jedna usputna pojava: GORGONA”, iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa Exat 51 Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 511–531.

Seder, François Morellet, grupna izložba članova *Studija G*, Radomir Damnjan, *Modern Style* (izložba secesije) i Piero Dorazio.

Ono što karakteriše slikarska dela članova Gorgone je namera stvaranja antislike kroz monotonost oblika/znaka (Knifer, *Meandar u kutu*, 1961), monokromiju (Jevšovar, *Bijela površina*, 1960–61) i primarne gestualne tragove i forme (Seder, *Anonimna forma*, 1963, Horvat, *1961–I–3*, 1961. i Vaništa, *Srebrna linija na bijeloj pozadini*, 1964). U skulpturi Ivan Kožarić radi s konceptualizacijama skulptorske sintakse i semantike, a to znači izvođenjem skulptorskog dela kao uzorka koji zastupa koncept skulpture, objekta ili instalacije (*Isječak rijeke*, 1959, *Neobični projekt*, 1960, *Ekran*, 1961). Za gorgonaško slikarstvo i skulpturu bitno je i inovativno ukazivanje na pomak od slikarskog ili skulptorskog modernističkog ukusa i zanata prema konceptu slike i skulpture. Na primer, Josip Vaništa je piktoralnu sliku zamenio verbalnim opisom u delu-tekstu nazvanom *Slika* (1964):

Vodoravni format platna. Širina 180 cm, visina 140 cm. Cijela površina bijela. Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180 cm visina 3 cm).<sup>197</sup>

Časopis *Gorgona* je primer časopisa kao umetničkog dela ili antičasopisa, a ne prenosnika informacija o umetničkom delu, svetu i povesti umetnosti. Objavljeno je jedanaest brojeva časopisa *Gorgona* od 1961. do 1966. Prvi broj je uredio Josip Vaništa tako što se na svih devet strana časopisa ponavlja fotografija s hladnim, neživopisnim motivom koji prikazuje policu u praznom izlogu. Drugi broj je izveo Julije Knifer kao beskonačni meandar tako što je listove publikacije s grafičkim elementima meandra spojio u kružni niz. Ostale brojeve su izveli: Josip Vaništa (br. 3), Victor Vasarely (br. 4), Ivan Kožarić (br. 5), Josip Vaništa (br. 6), Miljenko Horvat (br. 7), Harold Pinter (br. 8), Dieter Rot (br. 9) i Josip Vaništa (br. 10, br. 11). Na primer, br. 7, koji je realizovao Horvat, nije bio štampan, već su u svaki primerak časopisa bile ubačene dve fotografije istog motiva a različitog tona. Piero Manzoni je izveo tri projekta pod zajedničkim nazivom *Potvrde*. Jedan broj je bio zamišljen sa slovima abecede, a drugi sa otiscima prstiju. Josip Vaništa je izdavao časopis *Postgorgona* osamdesetih godina.

Posebna aktivnost grupe *Gorgone* bili su projekti i koncepti. Zamisao gorgonaških projekata i koncepata korespondira tekstualnim delima fluksusa a anticipira neke tekstualne i bihevioralne radove konceptualne umetnosti. Njihove konceptualne radove karakteriše zamena vizuelnog kao prvostepenog verbalnim kao metainterpretativnim, na primer, grupni rad *Kolektivno djelo* (1963):

Kolektivno djelo, 1963.

Radoslav Putar dao je prijedlog da se načini "Kolektivno djelo".

Iskazi članova Gorgone njihovi su prilozii realizaciji tog prijedloga i čine jedinu formu *Kolektivnog djela*.

IVAN KOŽARIĆ

Kolektivno učiniti odljeve u gipsu unutrašnjosti glava svih gorgonaša, nitko ne može biti oslobođen. Učiniti, diskretno, odljeve unutrašnjosti nekoliko značajnih automobila, unutrašnjosti garsonjera, stabala, unutrašnjosti jednog parka itd. uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu.

RADOSLAV PUTAR

#1

Collectivno je djelo sačiniti nemoguće.

#2

Svakako, stoga, valja pristupiti ostvarenju toga velebnoga umotvora kako bi obća dobrobit krenula na bolje.

#3

Kako bismo pri uzvišenomu svome potonjem zadatku lakše stigli do svojega cijelja, raditi nam je na collectivnom djelu bez ikakve vidljive suradnje.

#4

Na trnovitu putu do svrhe našega nastojanja, treba smetnuti sa uma svaku korisnost, a nikako ne valja računati ni na čiju harnost ili možebitnu pohvalu.

#5

Collectivnom plodu našega pregalaštva svatko će posve slobodno doprineti ponešto u onome smislu iz kojega ka žiži vaših i naših interesa dolazi. To jest: kako se budu u žiži sastajale sve različitosti, tako će one i istim pravicima težiti da se ka svojim ishodištima i vrate.

#6

197 Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977, str. n.n.

Svaki nesklad i očigledna nerazumljivost cjeline, kao i njezina nerazumnost bit će nam vjerodostojnim dokazom da je nemogućnost savladana na jedini mogući način, to jest sačuvano je njezino glavno ponajbolje svojstvo.

ĐURO SEDER

Kolektivno djelo je sušta suprotnost onom nastojanju, kojim smo neprestano obuzeti kao pojedinci: afirmacija ličnosti, koja se potvrđuje i ostvaruje u svom individualnom djelu. Svjedoči o svojoj sudbini, jer i ne može o tuđoj, ako ne želi rizik neistine i iskonstruiranosti.

Da li ipak želim Kolektivno djelo?

Želim.

Da li je Kolektivno djelo moguće?

Pretpostavljam da je potreban zajednički cilj, zatim podudarnost misli i volje. Srodnost osjećanja. I nekako, barem minimalno, zajedničko oduševljenje. Za "konstruktivno" Kolektivno djelo potreban je svakako još i određen zajednički program rada.

Kolektivno djelo nema lica.

Kolektivno djelo ne zna govoriti.

Kolektivno djelo ne poznaje svoj početak, ima samo kraj.

Kolektivno djelo se ne može predvidjeti kao forma, samo kao nastojanje.

Konačan izgled Kolektivnog djela nije uopće važan.<sup>198</sup>

Zatim, ukazuju se tekstualna dela kojim se ističe ironični stav prema javnim institucijama i javnim verifikacijama umetničkog delovanja, na primer rad Julija Knifera: *Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti – Zagreb*:

*Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti – Zagreb*

Ja niže potpisani, sa puno razloga i svrhe, obraćam se gornjem naslovu direktno i to:

1. iz razloga što smatram da je gornja institucija jedina pozvana da rješava pitanja i probleme tuđih egzistencija, i to:

a) uspješnih egzistencija

b) neuspješnih egzistencija.

Sebe ubrajam u egzistencije pod a) i to:

iz razloga što sam još uvijek živ i što hodam u svako doba dana i noći bez većih poteškoća ulicama grada, u kojem egzistira i djeluje gornja institucija.

Ja niže potpisani, zadnji put zakonski u vlasništvu svojega ja, molim gornji naslov da primi moju molbu koju iz duboke zahvalnosti predajem u svrhu oslobođanja od svojeg vlastitog identiteta. Vraćam Vam sve uz punu zahvalnost i još jednom hvala na svemu.

Vaš niže potpisani

Julije Knifer<sup>199</sup>

Ima i primera izvođenja apsurdnih deskripcija, na primer grupni rad *Komisijjski pregled proljeća*<sup>200</sup> (1962) ili rad Ivana Kožarića *Utikač* (1963):

Plavi električni utikač s malim odsjevom svjetla leži okomito na sivom zidu, na kojem je pričvršćen drveni obruč s podebljanjem, što se vidi bliže mom oku. Taj drveni obrub obojen je istom bojom kao i zid, ali djeluje svjetlije. Na zidu tik uz rub drvenog obruča nastala je mala pukotina, koja nema više od petine mm. Gledajući s moje distance, koja nije velika, na lijevoj strani vidim jednu ogrebotinu u obliku slova V, a sa desne strane je jedna raspuklina od desetine mm. Na desnom dijelu drvenog obruča, iznad sjene, koju stvara čitav, dosta glomazan uređaj, opažam jednu ogrebotinu od pola cm, koja nije paralelna sa prije navedenom i koja je dva puta deblja. Sjena koju čini naprava utaknuta u zid ima oblik sjene čovjeka u zimskom kaputu.

Srednji dio tog tamnog električnog utikača ima oblik kubusa sa lijevom i desnom stranom zaobljenom. Smjer trupa tog kubusa je okomit na zid. U donjem njegovom dijelu ima jastučasti obrub. Između tog kubusa i jastučastog obruča nakupila se neka sivkasta masa u obliku lovorovog vijenca, na gornjem dijelu prema lijevoj strani; ta sivkasta masa se gubi, prekida. Na jednom mjestu lijevo od kompletne građevine utikača nalazi se na udaljenosti od oko 5 i pol cm jedno legnuće, kojem se ne može sagledati kraj.<sup>201</sup>

198 "Kolektivno djelo" iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977, str. n.n.

199 "Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti – Zagreb", iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, str. n.n.

200 "Komisijjski pregled proljeća", iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, str. n.n.

201 "Utikač", iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, str. n.n.

Ovaj sasvim *reistički*<sup>202</sup> tekst nije deo složene reističke filozofije, nego još jedan apsurdan gest redukcije složenosti pogleda na svet na prividnu doslovnost specifikiranja pogleda unutar vidnog polja. Gorgonaši su se bavili i upotrebom sredstava komunikacije kao načina umetničkog izražavanja (oglasi za stari cilindar, pozivnice za izložbe, natpisi, plakati), kao i izvođenje mentalnih vežbi kao tekstova, na primer *Misli za pojedine mjesece*:

Misli za veljaču

Apstraktno slikarstvo je pitoreskna književnost psiholoških stanja. To je bijedno.

Ja sam sretan da nisam apstraktan slikar.

Yves K.

Samo u praznini prebiva ono što je esencijalno.

Lao-Tse

Ranije sam u prozama volio bogatstvo emocije, duboke muzike i vruće boje; slaboće sigurno koje zaslužuju da ih poprave zaušnicama i štapovima; sada sam, poslije četvrt stoljeća, doveden u carstvo čiste i asketske linije.

Tin Ujević: *Sabrana djela*, knjiga VII, strana 238

Heidegger ostaje i sam na pozicijama svojevrsnog nihilizma koji, svodeći čovjekovo bivstvovanje na bivstvovanje ka smrti, vidi njegov najviši ljudski zadatak u tome da ne izbjegavajući svoju najvlastitiju i najneizbježniju mogućnost bivstvuje bez iluzija u samosvjesnoj i tjeskobnoj slobodi ka smrti.

Čovjeku govor ne otvara nego skriva vlastitost.

M.H.<sup>203</sup>

Izuzetno delo gorgonaške reduktivnosti, konceptualnosti i kontemplativnosti je *Papirić* (1961) s crnim rubom na kojem je pisalo "gorgonska crna".<sup>204</sup> Crno kao mesto ništenosti, odsutnosti, negacije.

Gorgonski nihilizam je bila jedna od bitnih odrednica njihovog rada koji karakteriše jasan konceptualni zahvat izvan likovnog stvaralaštva u područje egzistencijalističkog indeksiranja i mapiranja ljudskog urbanog i umetničkog postojanja u specifičnim uslovima socijalističkog modernizma u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Za gorgonaše je bitna egzistencijalistička pozicija, a to znači pozicija indeksiranja *ljudskog stanja* u procepu između vidljivog i nevidljivog sveta, odnosno između privatnog kao tajnog i javnog kao pokaznog delovanja. Egzistencijalistička pozicija razlikuje članove grupe Gorgona od bihevioralno orijentisanih akcija konceptualnih umetnika (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Mladen Stilinović) kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina. Pri tome, pitanja o "duhu", za gorgonaše, nisu sublimna pitanja o grandioznom i herojskom umetničkom činu, kao u visokom modernizmu (na primer, kod Pollocka ili Murtića), već pre zahvati u trivijalno, svakodnevno, sasvim obično, izmičuće, neutralno, apsurdno, itd... Gorgonaški protokonceptualizam<sup>205</sup> nije analitički već meditativan, nije kritički već ironijski i nihilistički, odnosno, nije birokratski<sup>206</sup> već antibirokratski u tom smislu što oni individualnu melanholiju kroz parodične nacрте birokratskog rada suprotstavljaju administrativnom optimizmu realnog socijalizma i njegovim visokomodernističkim razvojem u akcionom slikarstvu ili nekonstruktivizmu novih tendencija. Individualni melanholični, nihilistički i ironijski, jednom rečju egzistencijalistički, gorgonaški stav i pristup umetnosti i životu bazično je usmeren ka kritici tehnokratskog i čulno orijentisanog rada pripadnika novih tendencija.

202 Reističkim se naziva onaj pristup koji zahteva povratak *samim objektima* u doslovnom smislu.

203 "Misli za veljaču", iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, str. n.n.

204 "Gorgonska crna", iz: Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, str. n.n.

205 Nada Beroš, "From Gorgona Esoterics to Weekend Art Dematerialization", *Art Press* no. 241, Paris, 1998, str. 46–52.

206 Birokratski karakter konceptualne umetnosti je postavio Benjamin H. D. Buchloh u spisu "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" (1989), iz: Rosalin Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October – The Second Decade, 1986–1996*, The MIT Press, Cambridge, 1997, str. 117–155.

## Mit nemogućeg umetnika: Mangelos

Dimitrije (Mića) Bašičević (1922–1987) je istoričar umetnosti,<sup>207</sup> likovni kritičar,<sup>208</sup> teoretičar medija<sup>209</sup> i filozof.<sup>210</sup> Bašičević je pod pseudonimom Mangelos (ili Mandelos) stvarao umetnička dela od kasnih četrdesetih godina sve do smrti.<sup>211</sup> Njegovi retki umetnički nastupi bili su na izložbi *Permanentna umetnost* (Galerija 212, Beograd, 1968) i na samostalnoj izložbi *Femmomen Picasso – komentari Mangelos* (Tribina mladih, Novi Sad, 1972), kasnije sledi nekoliko izložbi kojima se uključio u atmosferu postkonceptualizma: *Manifesti* (Atelier Toše Dapca, Zagreb, 1978), *Shid – theory* (Podroom, Zagreb, 1979), *Energija* (Galerija Dubrava, Zagreb, 1979), *Retrospektiva* (Prostor proširenih medija, Zagreb, 1981), *Mangelos* (Galerija Sebastijan, Beograd, 1986), *Mangelos* (Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1996). Međutim, njegova prava internacionalna karijera započinje nakon smrti brojnim internacionalnim izložbama u organizaciji istoričarke umetnosti Branke Stipančić.<sup>212</sup>

Jedan od temeljnih problema interpretiranja Mangelosovog rada je identifikovanje filozofskih, teorijskih i umetničkih zamisli iz perioda između četrdesetih i pedesetih godina XX veka. To je vreme individualnog, izvan javnih prostora i institucija, umetničkog rada i života. To vreme nije prepoznato kao vreme avangardi, mada novija istraživanja pokazuju da je na gotovo *ezoteričnom* planu postojao niz pro- i protoavangardnih zahvata u kulturama druge Jugoslavije: Seisselovi postnadauralistički radovi,<sup>213</sup> Mangelosovi protokonceptualistički zapisi, objekti i slike, Radovanovićeve višemedijski eksperimenti,<sup>214</sup> istraživanje geometrijske apstrakcije i modela izlaganja grupe EXAT 51,<sup>215</sup> pesnički-konkretistički eksperimenti Josipa Stošića,<sup>216</sup> kao i pozni, sasvim privatni, rad zenitiste Ljubomira Micića ili posleratna dela nadrealiste Vaneta Živadinovića Bora.<sup>217</sup>

O Mangelosu umetniku može se govoriti kao o *otpadniku* ili *strancu*, a ne kao o marginalnom ili alternativnom umetniku. Marginalni umetnik je umetnik koga društvo, dominantna kultura, važeći svet umetnosti ili geografska pripadnost smešta na ivice ili iza ivice dominantne i hegemonne internacionalne ili nacionalne struje umetnosti. Marginalnog umetnika nadređeni društveni mehanizmi moći klasifikuju kao takvog. Mada avangardni umetnici, a u potpunosti postmoderni umetnici, marginalnost koriste kao strategiju provokacije, izolacije i efikasne egzotičnosti od koje se očekuje da postane dominantni internacionalni jezik (kao u slučaju transavangarde ili punk retroavangarde ranog NSK-a), Mangelosov rad nije vođen tim putem. Alternativni umetnik je tipično politizovani (levo) avangardni umetnik koji namerava ili želi da kritički i prevratničko-prosvetiteljski preobrati sporedni put po kome se kreće u *glavni put čovečanstva* ili, barem, kulture u kojoj živi i deluje. Alternativa poseduje, za razliku od marginalnosti, svesni izbor drugosti i želju da drugost pretvori u *prvost*, da postane dominantna linija produktivnosti i konceptualizacija umetnosti. Mangelos nije pokazao želju ili nameru da se preobrati iz drugosti u javnu umetničku praksu. Njegova slava i internacionalna karijera nastaju tek nakon njegove smrti zahvaljujući kustoskim i teorijskim integracijama u savremeni svet umetnosti.

Mangelosova *otpadnička* pozicija je okarakterisana njegovom povučenošću, tajanstvenošću i misterioznim datiranjima, reatiranjima i prezentacijama sopstvenih dela i autointerpretacija tih dela. Na primer, bio je član grupe Gorgona,<sup>218</sup> mada nikada sa grupom ili iz grupe nije nastupao sa umetničkim radom. To znači da je on bio otpadnik i u mikrokulturi kojoj je najčvršće pripadao, sa kojom se identifikovao i, na kraju krajeva, koju je između ostalih saradnika i činio. Zatim, dvojnost Mangelosa i Miće Bašičevića, istoričara umetnosti i umetnika, odnosno, još drastičnije kustosa i umetnika, ukazuje na temeljnost odvajanja, otpadanja, necelovitosti. Zatim, Mangelos je Srbin u hrvatskoj kulturi itd. Marginalnost može biti tragična, a alternativa herojska. Otpadništvo je deo izvesne egzistencijalne usmerenosti koja prerasta, možda, i u oholost. Marginalac kazuje: “Vi me ne primate!” Alternativac uzvikuje: “Ja vas preobraćam i vaš svet će potpasti pod moj svet!” Otpadnik ili čuti ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimате, da niste dostojni

207 Dimitrije Bašičević, *Sava Šumanović*, Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1960;

208 Mića Bašičević, *Studije i eseji – kritike i zapisi 1952–1954*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1995. i *Studije i eseji – kritike i zapisi 1955–1963*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1995; i Dimitrije Bašičević Mangelos, *Ogledi*, izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1996.

209 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Fotografija i umetnost*, izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1996

210 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Moj otac Ilija – nacrt za antimonografiju*, izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1996.

211 Biljana Tomić (ed), *Mangelos*, Galerija Sebastijan, Beograd, 1986; Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990; Ješa Denegri, Vojin Bašičević (eds), *Mangelos – drugi o njemu*, izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1997; Branka Stipančić (ed), *Mangelos nos. 1 to 9 ½*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003.

212 Branka Stipančić je priredila izložbu *Mangelos nos.1 to 9 ½*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2003; Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 2004; Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2004.

213 Marijan Susovski (ed), *Josip Seissel*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1997.

214 Vladan Radovanović, *Ideogrami (1957–58)*, LEP, Beograd, 1998.

215 Ješa Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa – Exat 51, Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000

216 Josip Stošić, *Govor riječi objekta i prostora*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1972.

217 Zoran Gavrić (ed), *Stevan Živadinović Bor*, Muzej suvremene likovne umetnosti, Beograd, 1990.

218 Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.





Mangelos, *Paysage of Al Capone*, 1952.



Mangelos sa prijateljima i umetnicima, Podrum, Zagreb, 1978.



Mangelos, *Shid Theory*, 1978.

uvida u njegove čini. Pri tome, otpadništvo Mangelosa na neki način, na način koji Nietzsche nije mogao da dosegne – možda tek Wittgenstein, povezuje oholost sa setom, a setu sa ironijom, a ironiju sa neprozirnošću umetničkog i filozofskog zapisa u modernim vremenima.

Iako je Mića Bašičević bio jedan od izuzetnih poznavalaca i teoretičara *novih medija* (fotografija, film, kinetička umetnost), Mangelosova produkcija se odvijala oko neobičnog kvazimedija koji nije ni slikarstvo, ni pisanje, ni objektna umetnost. Njegov rad bi mogao da se opiše nizom negativnih atributa: ni-poezija-ni-proza-ni-slika-ni-tekst. Ovaj niz negativnih atributa ima ishodišta u ranim avangardnim pobunama (na primer, Vane Bor je pisao: “Ni poezija ni proza jedan novi način izražavanja”, 1932), ali ima i dimenziju koju predratne avangarde nisu mogle da dosegnu, a to je egzistencijalistički nihilizam koji vodi *ispražnjenom bitku* – egzistencijalistički interpretiranom *ništavilu*. Besomučno ispisivanje<sup>219</sup> od *tabula rasa* pa do *manifesta* u negiranju pisanja slikanjem i slikanja pisanjem, a to *tabula rasa* (prazna tabla) i izriče svojim imenom, hod je ka ništavilu (*praznom bitku*, nultom stupnju pisma ili slike) koji će kasnije, mnogo strože i formalnije da bude interpretiran kao “tautologija” u fluksusu, konceptualnoj umetnosti i primarnom slikarstvu.

Zatim, svaki od Mangelosovih radova uvodi u igru kombinatorike različite životne aktivnosti i delatnosti: manuelnost praktične realizacije rada, teorijska diskurzivnost uvedena u zapis rada, subverzija značenjskih nivoa kontekstualnosti diskurzivnih fragmenata slike, ironično obrtanje aksiologija značenja i neočekivano, ali nužno, kontemplativna usredsređenost na izvesnu finu i nedodirljivu materiju koja dejstveno okružuje svaki Mangelosov umetnički komad. Mangelosova manuelnost je slika istorije pisanja (*écriture*) ispričana procedurama slikarstva u epohi novih *mašinskih medija*. Manuelnost je oruđe kontemplativne usredsređenosti usred tehnološke otuđenosti:

svijet ne samo što se mijenja već se izmijenio.

nalazimo se u drugom stoljeću

druge po redu civilizacije. strojne.

društvenom upotrebom stroja

završena je civilizacija ručnog rada

a s njom i svi društveni fenomeni

čija je pretpostavka bio ručni rad.<sup>220</sup>

Paradoks otuđenosti mašinske epohe i ručnog kontemplativnog rada je središnji problem Mangelosovog delovanja. On je sasvim lucidno pisao o mestu “umetničke kreacije” u masmedijskim uslovima<sup>221</sup> i time potcrtao ono kretanje koje se da pratiti od Benjaminove<sup>222</sup> začetničke interpretacije mehaničke medijske reprodukcije. Mangelos je prepoznao fascinaciju novim i ukazao na njene filozofske razrade suočenjem mitskog arhajskog fenomenalizma (fetišizma čulnog) i sasvim savremenog medijskog konceptualizma (fetišizma artifičijelnog). Zatim, teorijska diskurzivnost je uvedena potencijalnim referencijalnim relacijama zapisa na vizuelnim delima sa drugim diskurzivnostima, pri čemu:

(1) postoje nagoveštaji izrečeni kroz šifru, naraciju ili stav,

(2) postoje fragmentarni okviri mišljenja o mišljenju umetnosti ili mišljenju sveta kroz mišljenje u umetnosti ukazivanjem na mišljenja filozofije i ideologije,

(3) stvaranje mikroteorijskih korpusa koji još jednom pokazuju kako se teorija rađa i umire, odnosno, preživljava sudare sa diskursima.

Ironija koju Mangelos neguje, njegova ironija, nije zajedljiva niti ubitačno razorna, već profinjena, pomalo ohola, sigurna u nesigurnost i nesigurna u datosti i istine epohe. Mangelos polazi od relativističkog razumevanja istine kao fikcije pojavnosti materijalnog sveta. Istina je materijalistička, da budemo na Mangelosov način ironični, to znači da on od nje stvara materiju umetnosti kao pukotinu u svetu. Drugim rečima, niz aksioloških ponuda i izvrtanja aksioloških ponuda i relativizacija aksioloških ponuda, odnosno ironiziranih aksiologija, vodi tome da one postaju materija oblikovanja diskursa njegovog rada u prostorima nesigurnosti izvođenja istine.

Mangelosov rad prekriva veo tajne, ali njemu pripada i trenutak skidanja vela tajne. On je bio na drugoj sceni (analogija Freudovom nesvesnom, ali i ezoteričnim drugim svetovima) i iznet je na scenu egzistencije. Svaki komad (zapis, škrabotina, crtež, ideogram, slovo, citat, slika) je usredsređeni niz sabranosti na *prazninu tablice*, *zapis manifesta* ili *izjavu stava*:

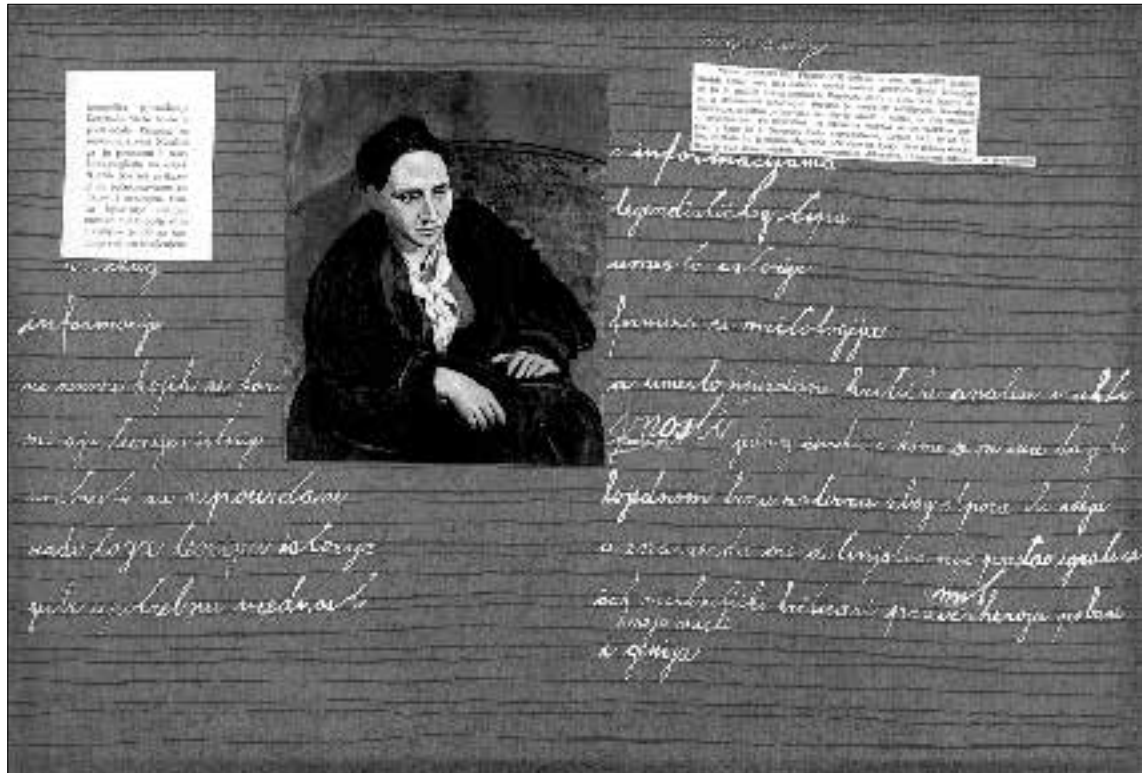
S apsurdnom na filozofskom nivou

219 Nena Dimitrijević, “Manifesti na školskoj ploči Dimitrija Bašičevića”, iz: Dimitrije Mića Bašičević Mangelos-Drugi o njemu, Izdavač Vojin Bašičević, Novi Sad, 1997, str.17–21.

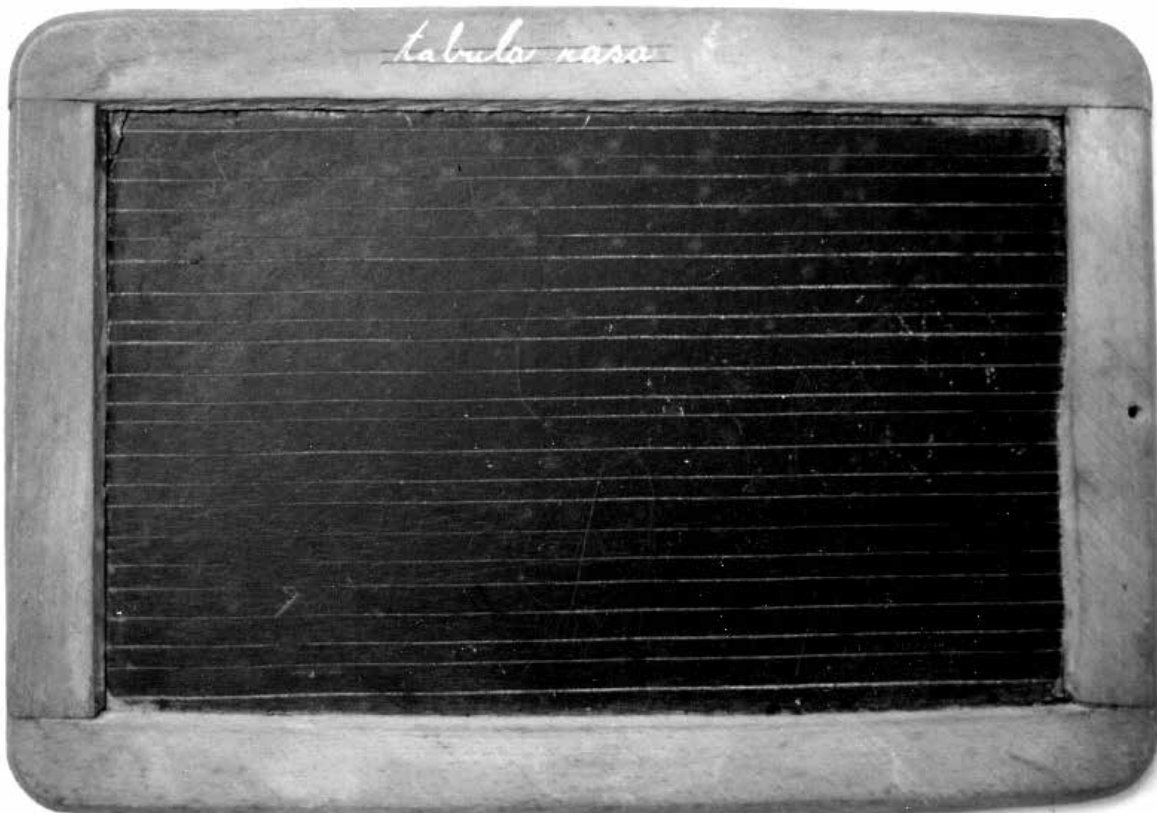
220 Mangelos, “Manifest manifestah”, iz: Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990, str. 53.

221 D. Bašičević – Mangelos, „Konzekvence unifikacije modela umjetničke kreacije u uvjetima Mass-Media ili EVOLUCIJSKI FAKTOR“, rukopis.

222 Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–149.



Mangelos, American poet Gertrude Stein often used to remaind Picasso..., oko 1967–72.



Mangelos, Tabula Rasa, 1974

je prvi put dotaknuto pitanje  
smisla uopšte. to je prvi (nehotični)  
atak na način mišljenja.<sup>223</sup>

Usredsređenost povezuje ruku i um u konceptualnoj igri. Ironija koju Mangelos upošljava vodi novom gledištu, obrtu, preobraćenju vernika u nevernika, a to je inverzija/proboj religioznog (on to radi sa antičkim i sa hrišćanskim i sa marksističkim i sa naučnotehnoškim modusima mišljenja kao posedovanja uverenja). Na primer, U “manifestu o mišljenju no. 1”<sup>224</sup> zapisuje: “Mišljenje je forma energije”. Time on mišljenjem konceptualizuje telesnu akciju i vizuelnim zapisom koncept čini objektnim tragom.

I kroz svaki od ovih aspekata Mangelosovog rada provlači se jedna nit subverzije koja pokazuje da svako X ima beskrajno mnogo drugih X–1, ali i da je istina stvar diskursa koliko i ontologije koja se pokazuje kroz sudar diskursa i slike u polju praznine. Mesto rada Mangelosove subverzivnosti je između diskursa i ontologije umetničkog dela kao traga egzistencije u istorijskom društvu:

marx je gledajući iz 19. st. još video  
umjetnost u društvu.  
u dvadesetom se još vidi jaz među njima.  
iz dvadesetprvog vidi se društvo  
ali ne i umjetnost.<sup>225</sup>

Time je sasvim jasno anticipirao epohu *umetnosti u doba kulture*, a to znači kulturu tehnosistema u kojima se umetnost disperzivno transformiše u strategije i taktike kulturalne organizacije i artikulacije svakodnevice.

Pitanja o Mangelosu i Drugom su pitanja o odnosu njega i onih kojima je dozvolio da budu njemu Drugi, pri tome on je bivao subjekt (Mangelos) samim tim što je bio u odnosu sa Drugim. Tri su relacije Mangelosa i Drugog. Gorgona (i gorgonaši) su zaista bliski Drugi Mangelosove lične istorije. Pitanje je koliko je Mangelos deo Gorgone, ali i koliko je Gorgona deo Mangelosa? Intuitivno: postoji preklapanje kruga Mangelosa sa krugom Gorgone. Istovremeno, ta dva kruga se u potpunosti ne poklapaju. To što ispada iz nepoklapanja kruga Mangelosa i kruga Gorgone je Mangelosov otpor tom preklapanju. Otpor se otkriva i u tome što on nije izlagao svoje radove u vremenu delovanja Gorgone. Ali taj otpor je i potvrda paradoksalnosti Gorgone. Zato na “otpor” treba gledati kao na izmicanje i primicanje, kao na nešto što je on činio i što je Gorgona činila, ali i kao nešto što mi činimo čitajući njegov rad, a time i kao na nešto što njegov rad čini sa nama koji čitamo i gledamo njegova dela. U pitanju je otvoren i nestabilan koncept – knjiga promena. Mangelos = knjiga promena = TAUTOLOGIJA. A Drugi Mangelosovog rada su i umetnici konceptualne i postmoderne umetnosti. To je mesto možda ključnog Mangelosovog paradoksa, paradoksa koji je iskusio, na primer, još jedino Marcel Duchamp. Na Mangelosa (a tu spada i odluka da izlaže svoj rad) su uticali umetnici na koje je on istorijski trebalo da utiče. Ali, prvo Duchampov primer. Duchampov rad (misli se posebno na *ready made-e*) neznatno prethodi dadi. U nadrealizmu je regresirao od *ready made-a* na asambladž, od objekta sveta na objekt rituala, seanse ili umetnosti. Tek sa američkom neodadom, fluksusom i pop artom,<sup>226</sup> a Duchamp ih je doživeo, zamisli *ready made-a* su počele da dobijaju na konceptualnoj i fenomenološkoj određenosti, oslobađajući se na prvom mestu nadrealističkih regresija. Drugim rečima, na Duchampove kasne formulacije o *ready made-ima* (na primer, tekst “Povodom *ready made-a*”<sup>227</sup>) uticali su umetnici koji su svoj rad započeli pod dišanovskim uticajem. Slično, ali i različito, Mangelosov rad je počeo da zadobija javne dimenzije i da utiče u prostorima kulture tek onda kada su se pojavili umetnici, nezavisno od njegovog rada, na koje bi on verovatno mogao da utiče da je njegov rad bio dostupan ili da je postao norma. Pogledajte, na primer, prve realizacije konkretne poezije i Mangelosa krajem šezdesetih, odnosno relacije Mangelosovog rada i grupe KÔD početkom sedamdesetih, odnosno, na eruptivno prepoznavanje Mangelosa i postkonceptualnih umetnika Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Željka Jermana, Željka Kipkea, Antuna Maračića... krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina.<sup>228</sup> U pitanju su složeni intersubjektivni odnosi koji vode od Mangelosa na margini ka Mangelosu u centru previranja poznog modernizma.

223 Mangelos, “Les exercices” (1961), iz: Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, str. 52.

224 Mangelos, “Manifest o mišljenju no. 1”, iz: Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, str. 45.

225 Mangelos, “Manifest o jazu no. 3”, iz: Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, str. 55.

226 Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

227 Marsel Dišan, “Apropo *ready-mades*” (1961), iz: *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

228 Temat “Mangelos” u časopisu *Quorum* br. 1, Zagreb, 1989.

Upravo bihevioralne, intelektualne, umetničke i kritičko-teorijske igre sa “Drugim” i sa “praznim” koje je Mangelos igrao, ali i igre koje i danas njegov rad u kustoskom sistemu konstruisanja identiteta umetnosti XX veka izvodi,<sup>229</sup> grade mape jezika o jeziku, mape koje nude različite hipoteze o subjektu nazvanom Mangelos.

### Autorefleksija u polju čula: Vladan Radovanović

Vladan Radovanović (1932) deluje kao višemedijski umetnik u Beogradu od sredine pedesetih godina. Njegov rad je u velikoj meri zasnovan na neoavangardnim konceptima i procedurama sinteze pojedinačnih umetnosti (muzike, književnosti, slikarstva) u složena višemedijska dela (polimediji, vokovizuel) ili u stvaranje novih umetničkih disciplina (taktalna umetnost).<sup>230</sup> Izvesni njegovi umetnički radovi se baziraju na identifikaciji funkcije koncepta u realizaciji, recepciji i razumevanju umetničkog dela. Tim radovima on pokreće neizvesna protokonceptualistička (*Pričinjanja*, 1955–56) i konceptualistička (*Medij ispituje sam sebe, tape medium, paper medium...*, 1976) pitanja u i o umetnosti kroz samu umetničku praksu.

Rad *Pričinjanja*<sup>231</sup> je rana neoavangardistička i protokonceptualistička konstrukcija performansa. *Pričinjanja* su *umetnički rad*, a ne “umetničko delo”, zato što se zasnivaju na otvorenoj realizaciji mentalnog, jezičkog i bihevioralnog događaja, a ne na završenom (proizvedenom) umetničkom komadu (objektu, muzičkom odnosu tipa-tokena ili zapisu teksta). *Pričinjanja* su strukturalni umetnički rad, zato što su strukturirana (povezana, uređena, komponovana) jezicima različitog stupnja koji grade hijerarhiju metajezika. Hijerarhiju metajezika grade: (1) jezik kojim umetnik započinje umetnost i koji prethodi jeziku umetnosti (jezik misli ili jezik pričinjanja) – inovativni jezik započinjanja je centralno i opsesivno mesto Radovanovićeve poetike, (2) jezik-čin čina zapisivanja, (3) jezik-objekt J1, tj. jezik tekstualnog zapisa (tip) kojim se strukturiraju značenja, (4) jezik-objekt J2, tj. jezik čina izvođenja (govornog čina) koji sadrži i jezik zapisa kao svoj element (token kao realizacija zapisanog teksta-tipa) i (5) autorefleksivni metajezik koji traži ishodišta, smisao, značenja i time opisuje puteve nastanka, odvijanja i delovanja rada. Rad se ukazuje kao hermeneutičko (autointerpretativno) kruženje od jezika-misli preko jezika-zapisivanja, jezika zapisa i jezika govornog-bihevioralnog čina do interpretativnog i autorefleksivnog metajezika.

*Pričinjanja* su neoavangardistički umetnički rad. Termin “neoavangarda” označava avangardu posle Drugog svetskog rata. Prefiks “neo” u našoj notaciji ne označava rimejk predratne avangarde ili avangardu iz druge ruke (kao u interpretacijama Petera Bürgera<sup>232</sup>), već specifična avangardna kretanja koja nastaju u epohi visokog modernizma (od 1945. do 1968. godine). Neoavangarda u domenima neodade, hepeninga, fluksusa, umetnosti posle enformela, neokonstruktivizma (kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, op-art, nove tendencije) i verbo-voko-vizuelnih<sup>233</sup> istraživanja realizuje kritiku autonomije institucija i medija umetnosti i kulture visokog modernizma, ali i inovatorski razvija nove medijske i intermedijske domene umetničkog rada i ponašanja umetnika koji su u predratnim avangardama bili nemislivi ili tek možda utopijski naslućeni. Predratne avangarde su umetnosti pristupale kao fenomenološkom kompleksu objekata, a posleratne neoavangarde pripadaju velikom teorijskom obrtu od fenomenološkog uvida ka analizi jezika, drugim rečima, neoavangarde su pristupale umetnosti kao postfenomenološkom kompleksu objekata (od jezika kao fenomena govornog ili tekstualnog čina do semiotizacije i lingvističkog redefinisavanja umetnosti). Status neoavangardnog rada *Pričinjanja* stiču: (1) kompleksnom diskurzivnom strukturom (hermeneutičkog kruženja od jezika-misli preko objekta-jezika do metajezika) koju avangarde između dva rata nisu mogle da dosegnu (avangarde su bile ekscs u postojećem “normalnom” svetu društvenih diskursa, a neoavangarde stvaraju svet diskursa ili *svet od jezika*), (2) interdisciplinarnošću koja je okarakterisana prekoračenjem specifičnih medijskih, značenjskih i vrednosnih granica autonomnih umetničkih disciplina kao što su muzika, književnost, likovne umetnosti i teatar – *Pričinjanja* sinhrono imaju odlike tekstualnog rada i performansa, (3) inovatorskom intencijom da se dođe do novog oblika umetničkog činjenja i izražavanja; napomena: Radovanovićev rad ima karakter inovatorskog eksperimenta kojim želi da dođe do kvalitativno novog oblika izražavanja (da novu umetnost započne na novim temeljima ili barem u novim kombinatornim odnosima). Njegova ekscsnost ne proizlazi iz *sirove* i prevratničke, odnosno subverzivne kritike i destrukcije datosti, već iz suptilne

229 Misli se na otkriće Mangelosovog rada nakon njegove smrti i uključenje njegovog opusa u tokove internacionalne umetnosti. Inicijalnu promociju Mangelosovog dela su učinile kritičarke Nena Dimitrijević, Biljana Tomić i Branka Stipančić. Branka Stipančić je napravila izuzetan kritičko, teorijsko i istoriografski zahvat u stvaranje *mitske figure* Mangelosa kao umetnika koji imenuje i konceptualizuje epohu pozne moderne. Danas se njegova dela nalaze u brojnim muzejskim kolekcijama, od MOMA-e u Njujorku do Centre Pompidou u Parizu.

230 Vladan Radovanović, “Mediji i kriteriji”, *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 1–81; i Vladan Radovanović, “Višemedijsko”, iz *Samopredstavljanje umetnika*, SKC & Naissus Records, Niš, 1990, str. 20–21.

231 Miško Šuvaković, “Istorijski, kontekstualni i strukturalni aspekti *Pričinjanja* Vladana Radovanovića”, iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 22–31 i Vladan Radovanović, “Prilog – primeri iz *Pričinjanja* Vladana Radovanovića”, str. 32–38.

232 Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 91.

233 Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.

i promišljene inovativne drugosti u odnosu na atmosferu socrealističkog, enformelističkog i umerenomodernističkog *duha vremena* pedesetih u jugoslovenskom, pre svega, beogradskom kulturnom prostoru. Radovanović naslućuje da *duh vremena* nije celovita homogena priroda sveta umetnosti, da umetnost uvek ima i drugo *ja*. On radi na genezama kompleksnog, heterogenog, otvorenog i promenljivog drugog *ja* umetnosti pedesetih i šezdesetih. *Pričinjavanja* su upravo jedna od strategija opcrtavanja polja *druge subjektivnosti* iz koje on generički izvodi, demonstrira i autorefleksivno interpretira drugo *ja* umetnosti.<sup>234</sup> *Pričinjavanja* imaju karakter *prošivenog boda* (*point de capiton*), tj. označiteljskog čvora koji menja celokupno značenjsko polje umetničkog činjenja i otvaraju novo područje umetničkog rada. Formalno gledano *Pričinjavanja* započinju kao postnadrealistički rad, ustanovljavaju se kao modus čina (performans, hepening, akcija) i deluju kao protokonceptualistički rad.

Postnadrealističkim se ne označava pokret ili pozni uticaj nadrealizma, već duhovni osećaj *onostranog* ili *unutrašnjeg*. Radovanović osećaj *unutrašnjeg* označava terminom “zgručul”.<sup>235</sup> Zgručul je doživljaj fuzije različitih unutarčulnih draži. Sve se zbiva da se pošiljke svih čula (unutarnjih i/ili spoljnih) spleću u čudnu tvorevinu polusvesti, koja se teško može obnoviti na javi. *Pričinjavanja* započinju kao postnadrealistički rad zato što *rade* sa graničnim područjima svesti, tj. tankom graničnom linijom između nesvesnog koje je strukturirano kao neintencionalni jezik i svesnog koje je strukturirano iz intencionalno kontrolisanog jezika. Radovanović polazi od mehanizama uspostavljanja automatskog teksta (arbitrarnost označitelja i označenog) i preobražaja automatskog teksta u fragmentarne fantastičke prizore (rad sna, fantazije). Za razliku od nadrealista (zato je njegov pristup inicijalno postnadrealistički), on ne ostaje na efektu delovanja iz nesvesnog (automatizam) ili efektu delovanja na nesvesno (fantazija), već uvođenjem introspektivnog glasa pokazuje da u tkanju (tekstu) *Pričinjavanja* nastaje centrirani subjekt koji gradi hermeneutičku strukturu interpretativnih krugova. Za Radovanovića je *čudna tvorevina polusvesti* (tj. *pričinjavanje*) objekt-polazište autorefleksivnog građenja interpretativnih krugova. Radovanović prekida pronadrealističku igru izgrađujući introspektivni i autorefleksivni glas centriranog subjekta teksta i govornog čina (performansa). Radovanović generiše glas koji govori o onome o čemu se nikada nije moglo govoriti u okviru nadrealističkih strategija – on govori o epistemi umetnosti glasom umetnosti.

Realizacija rada kao čina (izvođenja) ima ishodišta u muzičkom razlikovanju tipa (zapis dela, koncept, sinopsis) i tokena (pojedinačnog izvođenja). Radovanović *Pričinjavanja* direktno izvodi iz kompozitorske prakse pozivajući se na svoje mladačke kompozicije i želju da izađe iz sveta muzike. Primena razlikovanja tipa i tokena na vanmuzičke diskurzivne strukture i bihevioralne činove stvara osnovu za novi tip umetničkog delovanja nazvan hepening ili akcija. Radovanovićev rad istorijski koincidira genezi hepeninga u Black Mountain College (Cage),<sup>236</sup> ali se od hepeninga razlikuje strožom izvedbenom formom i jasnim razdvajanjem uloge i funkcije publike, tj. publika nije učesnik događaja (mada postoji mogućnost dijaloga sa publikom i unošenja komentara publike u tok događaja). Njegov rad se preciznije može nazvati *akcijom* (ili performansom) pošto umetnik izlaže (odigrava, izvodi, proživljava) bihevioralni čin kao situaciju-proces na *sceni*. Radovanović suptilno otvara scenu egzistencijalnog čina, simulacije *pričinjavanja* i scenu jezika kao drugu scenu u odnosu na scenu muzike, književnosti, slikarstva i teatra. Radovanović *Pričinjavanjima* ostvaruje kompleksnu egzistencijalističku i fenomenalističku situaciju diskurzivnog prostora (diskurzivnog događaja) i time dotiče (anticipira) kompleks pojava posleenformela (Manzonijevih<sup>237</sup> i Kleineovih<sup>238</sup> akcija sa prelaza pedesetih u šezdesete). Radovanović sa njima deli *metafizičku intenciju* prevladavanja dovršenosti tokena (umetničkog dela) radom sa otvorenim tipovima (akcijom, činom). Sa njima Radovanović deli i metafizičko-humorni osećaj za *čudne tvorevine polusvesti*, kao i bogatu *retoričku* igru sa jezikom iz koje nastaju *jezičke igre* umetnosti (koje su metafore egzistencije).

*Pričinjavanja* su protokonceptualistički umetnički rad. Formalno posmatrano, ona su po autorefleksivnim efektima-aspektima između pojma Henryja Flynta *umetnosti koncepta*<sup>239</sup> (*Concept art*, 1962) i ranih konceptualističkih autorefleksivnih spisa Art&Languagea<sup>240</sup> (*Frame works*, 1966–67). Radovanovićeva *Pričinjavanja* su bliska *umetnosti koncepta* po tome što *rade* sa idejom umetničkog dela (umetničko delo je kolažno-montažna struktura tekstualnih i govornih značenja koje prezentuju-zastupaju ideje u akciji umetnika), drugim rečima, jezik i, posredno, ideje su materijal Radovanovićevog činjenja. Od fluksus “umetnosti koncepta” za koje je karakterističan prvostepeni gestualni

234 Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje – Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Matica srpska, Novi Sad, 1991; i Ješa Denegri, “Inovacije Vladana Radovanovića”, iz: *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

235 Vladan Radovanović, “Višemedijsko”, iz: *Samopredstavljanje umetnika*, SKC & Naissus Records, Niš, 1990, str. 20.

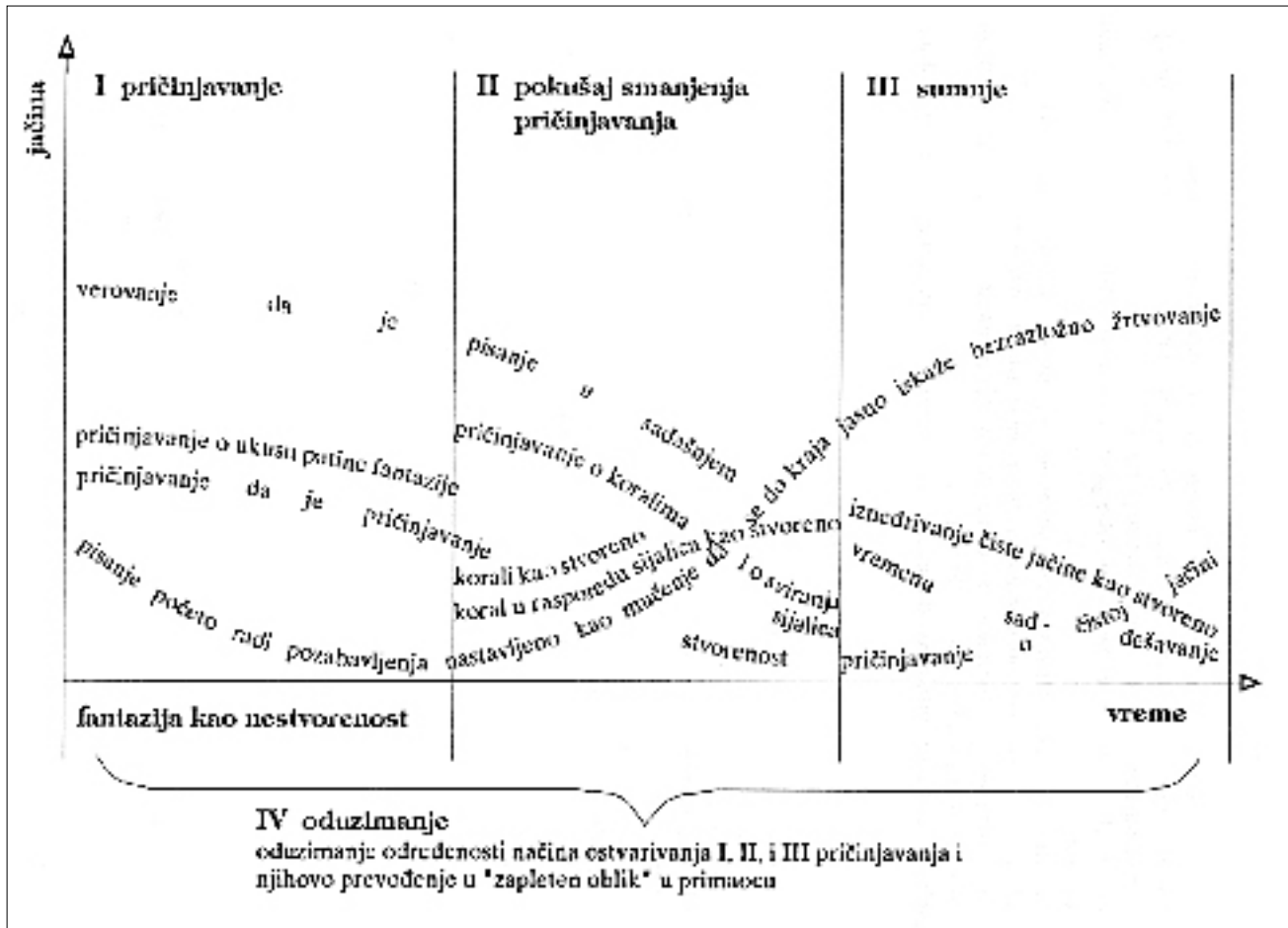
236 Rose Lee Goldberg, “American and European Performance from c. 1933: The Live Art”, iz: *Performance – Live Art 1909 to the present*, Thames and Hudson, 1979, str. 79–83.

237 Germano Celant (ed), *Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects*, The Tate Gallery, London, 1974.

238 Yves Klein 1928–1962 – *Selected Writings*, The Tate Gallery, London, 1974; Jean-Yves Mock (ed), *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.

239 Henry Flynt, “Konceptska umetnost”, *Moment* br. 22, Beograd, 1991, str. 70–72.

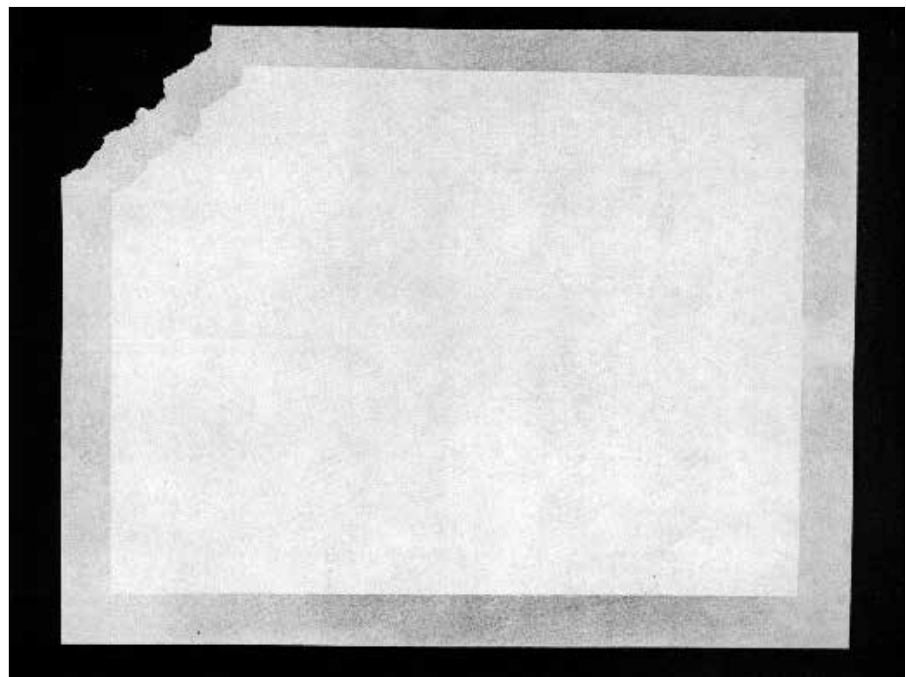
240 Art&Language, “Frameworks” (1966–67), iz *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 1–14.



Vladan Radovanović, *Pričinjavanja*, 1955–56.



Vladan Radovanović, *Čitam ovaj tekst*, 1975.



Vladan Radovanović, *Photo-medium: fotografija fotografskog papira razvijena na istom papiru*, 1977.

rad sa idejama-jezikom kao materijalom, Radovanovićev rad se razlikuje: (1) pokazivanjem tragova narativnih automatskih i fantastičkih fragmentacija diskursa, i (2) hermeneutičkom kružnom strukturom metajezika (jezika o jeziku). Postojanje kružne metajezičke strukture rada, tj. značenjsko kretanje od jezika-misli preko jezika-objekta (zapisa, govornog čina) do metajezika i nazad ovaj rad čini bliskim Art&Languageovskim eksperimentima sa tekstualnim i konceptualnim metahijerarhijama diskursa o jeziku-objektu umetnosti i kvaziontološkom modusu pojavnosti dela. Radovanovićeva *Pričinjavanja* imaju formu blisku *teorijskom objektu* Art&Languagea. Teorijski objekt je umetnički rad koji nije načinjen da bi se estetski kontemplirao, već da bi se pomoću njega istražila *priroda umetnosti* ili neki specifični teorijski problem umetnosti. Od *teorijskog objekta* Art&Languagea se razlikuju po kontekstu: (1) Radovanović dolazi do hermeneutičkog kruženja iz intuitivnog prevladavanja kontinentalne metafizike teksta i ekscesne primene muzičkog modela tip-token na van muzičke mentalne, konceptualne i jezičke *materijale*, a (2) Art&Language iz kritike visokomodernističke autonomije umetnosti (slikarskog) traženjem jezičkih aspekata statusa umetničkog dela (stvaranjem teorije u prostorima modernističke likovne umetnosti iz koje je teorija bila isključena), odnosno, Art&Language koncepcije zasniva na intertekstualnom preuzimanju formalno-lingvističkih i logičkih konstrukcija iz filozofije jezika. Radovanovićev rad je retorički bogat (metaforični jezik, alegorijske slike, fragmenti narativne fantastike i automatskih punktuacija, egzistencijalističko introspektivno samoposmatranje), a rad Art&Languagea je formalno jezički pročišćen, puristički i analitičko-tautološki ispražnjen. Dok Art&Language ostvaruje analitički jednoznačni korpus rada koji se specifikira u formalno-lingvističkom postupku rasprave prirode umetnosti, Radovanović ostvaruje višeznačni (višeslojni) jezičko fenomenalističko sintetički korpus rada koji ispunjava egzistencijalni prostor čina. Za njega nije cilj samo analiza spoznaje jezika, već i totalizujući doživljaj delovanja jezika. Istorijski, *Pričinjavanja* i teorijski objekti Art&Languagea pripadaju različitim umetničkim epohama (pedesetih i kasnih šezdesetih), što na nivou formalizacije rada ukazuje na različite “retorike”, s druge strane, postoji i jedno zajedničko konvergentno mesto, a to je građenje pokazno-transparentnih epistemoloških moći postupaka u okviru umetnosti.

Vladan Radovanović je sredinom sedamdesetih<sup>241</sup> realizovao seriju eksplicitno autorefleksivnih umetničkih radova bliskih konceptualnoj umetnosti: *Rad na hartiji*, *Obrisanost*, *Glas i stas*, *Glas iz zvučnika* (svi iz 1973), *Glas i glas iz zvučnika*, *Glas iz zvučnika čita tekst* (1975), *Izloženi glasovi* (1976), *Photo-medium: fotografija fotografskog papira razvijena na istom papiru* (1977).<sup>242</sup> Radovanovićevi radovi su autorefleksivni, a to znači da je svaki rad načinjen i usmeren tako da posmatraču, slušaocu i čitaocu demonstrira neke bitne aspekte procedure realizacije pojavnosti i recepcije rada. Razvijanje autorefleksivne problematike je teorijski utemeljeno i ukazuje se kao diskurzivni okvir “rada”:

Ova serija radova predstavlja otpor pojednostavljenom određenju da nešto postaje umetnost samim uvođenjem u kontekst umetnosti, suprotstavljanje opsenarskom voluntarizmu prema kojem nešto jeste umetnost ako ja to zovem umetnošću. Nastoji da izađe iz zatvorenog kruga u kojem se izvesne istraživačke aktivnosti definišu kao umetnost stavljanjem u umetnički kontekst koji je kao umetnost definisan tim istim istraživačkim aktivnostima. S obzirom na dubioznost nekih današnjih konotacija termina umetnost, izgledalo je važnije zasnovati pristup koji bi projektima obezbedio što veću nezavisnost od određenja pojma umetnosti. Pošlo se od onoga što je izvesno – od prirode medija. Odabran je zvučni medij jer je izgledao najpogodniji da se kroz njega razmatra sam on, a da to bude očigledno. Glas koji se čuje može biti i misao o posledicama čujenja samog glasa. Zahvaljujući složenosti odnosa između prirode, načina primanja zvučnog medija i svesti o tome, ova serija projekata funkcioniše kao sistem relativno nezavisan od određenja odnosa prema kontekstu umetnosti, neumetnosti, ali zavisi od iskustva apercepcije. Zavisnost od konteksta umetnosti u smislu da je prvo potrebno nešto smatrati umetnošću da ne bi ostalo različito od umetnosti, pokušava se da reši na taj način što ovi radovi “sa sobom nose” kontekst koji im obezbeđuje relativnu autonomnost: i pored neobaveznosti da se shvate kao umetnost, oni ne moraju zbog toga ostati (kvazi) naučna ili (kvazi) filozofska činjenica. Ne poistovećuju se ni sa filozofijom niti sa naukom, nadređeni rod, kojem projekti pripadaju, izvesno je duhovna aktivnost. Oni dejstvuju i kao prekidači svesti slušaoca kojima se shvatanje sopstvenog doživljaja prebacuje sa jednog položaja na drugi. Pored toga što razmatraju sami sebe, svoj medij, dejstvuju kao “prekidači”, projekti rade i sa vremenima i sa stepenima stvarnosti na način začat još u *Pričinjavanjima*. Pamćenje i reprodukcija, fiksiranje sleda događaja u jednom vremenu i reprodukcovanje u drugom, dopuštaju ukazivanje na ta vremena u formi koja odgovara bilo kojem vremenu. Jedna forma sadašnjeg vremena primenjiva na određenu sadašnjost, može i u budućnosti po formi odgovarati budućoj sadašnjosti uz svest da je izrečena u prošlosti.<sup>243</sup>

241 Ješa Dengri, “Vladan Radovanović u novoj umetnosti sedamdesetih”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 66–72.

242 Vladan Radovanović, “Medij ispituje sam sebe, tape medium, paper medium...”, u: “Mediji i kriteriji”, *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 76–81.

243 Vladan Radovanović, “Medij ispituje sam sebe, tape medium, paper medium...”, u: “Mediji i kriteriji”, *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 76.



Radovanovićeви radovi su radovi sa tezom, to znači da su pojedine realizacije umetničkog rada prvostepeni slučajevi koji su reference drugostepenog stava o umetnosti. Radovanovićeва teza je diskurzivna pozicija u odnosu na sopstveni rad, ali i na određene teorijske pretpostavke i praktične primere. Drugim rečima, iznesena teza je rasprava sa postavkama relativističke estetike, nakon Weitzza,<sup>244</sup> i sa postdišanovskom<sup>245</sup> praksom umetnosti. Relativistička estetika, kao i postdišanovski eksperimenti, polaze od pretpostavke da su priroda, koncepti i značenja umetnosti određeni kontekst u kome funkcionišu, odnosno, u vitgenštajnovskom smislu, upotreba jedne reči u jeziku određuje njena značenja.<sup>246</sup> Relativistička estetika i postdišanovska umetnost polaze od antiesencijalističkog uverenja da ne postoje suštinska ontološki data svojstva umetničkog objekta i umetnosti. Radovanović takođe smatra da definisanje umetnosti uvodi znatne teškoće, ali želeći da izbegne tipičnu kontekstualnu arbitrarnost relativizma, on pribegava fenomenološkoj redukciji, traženju osnovnih bitnih ontoloških aspekata umetnosti. Medij je osnovni ontološki bitni aspekt za koji se ne postavlja pitanje da li je umetnost ili ne, pošto se na njemu grade moguće definicije umetnosti. Za Radovanovića medij je “prekidač” ili bazična “pojava” kojim se ostvaruje objekt, situacija ili događaj smislene i estetički utemeljene usmerenosti.

Realizovane primere i slučajeve, Radovanović ne naziva radovima ili delima, već projektima. Termin projekt za njega označava sistem procedura i efekata upotrebe medija i eksplikacije osobina medija. Terminološki projekt u konceptualnoj umetnosti označava koncept (tekst, nacrt) potencijalno ostvarljivog rada ili kompleksnu mrežu različitih aspekata, medija, pojavnosti, uslova produkcije i recepcije, koje omogućava koncept umetnika. Radovanovićeва upotreba termina projekt odgovara ovom drugom značenju, a u funkciji je izbegavanja problematičnog definisanja umetničkog dela. Projekt nije produkt, već situacija rada sa medijima. Medij je tehničko sredstvo, ali i složena fenomenalnost, koja prenosi sistem informacija obrazujući izvesnost fenomenalnih efekata u trenutku prezentacije rada. Prenos informacija za Radovanovića nije samo semiotički odredljiv, već je fenomenalno karakterističan, što znači da medij obrazuje informacijski fenomen koji se realizuje u rasponu od čitanja do zvučnog ili vizuelnog doživljaja. Ako se poslužimo terminologijom Dreckea,<sup>247</sup> jedan rad sa medijima ne prenosi samo digitalne informacije (diskurzivne, pojmovne, konceptualne), već i analogne (perceptivne) informacije. Radovanovićeва definicija medij izvedena je rekonstrukcijom i generalizacijom autorefleksivnih specifikacija pojedinačnog medija:

Medij je početno stanište objektnog. Uslov opažanja i opaženo uz uslov da može biti sredstvo. Iako počinje konkretnim, medij su i sva ona sredstva koja bi mogla biti upotrebljena. Pored svoje konkretnosti kada je upotrebljen, on je i opšte onim što leži u mogućnosti, kao upotrebljiv. Protežnost medija i na vid opažanja nezanemarljiva je kad su, umesto jednog medija, u pitanju dva. Čuta reč je poseban medij, ako se reči odnose na slušanje. Sredstva i posredovanje, kao medij, dopiru do izbora sredstava, postupka i načina organizovanja iz kojih počinje razabiranje posredovanog. Medij sadrži odnos posrednika prema posredovanom koje je takođe posrednik prema posredovanom. Objektno niče iz medija kao upojedinačen izbor svega što se opaža, ali što još ne počinje da se znači ili da deluje.<sup>248</sup>

Koncept projekta odgovara zamisli *polja fenomena* koje čine mediji, analogno/digitalna informacija i posmatrač/slušalac. Intencije Radovanovićeovog rada nisu samo obrazovanje fenomenološkog polja, već i demonstracija obrazovanja i efekata polja fenomena. Njegovi radovi su u tom smislu autorefleksivne tautološke prezentacije koje specificiraju i komuniciraju složenu fenomenologiju rada sa medijima. On koncept opisanog autorefleksivnog modela empirijski sprovodi kroz različite medije i time uključuje različite “analogne informacije” sa gotovo identičnom strukturom “digitalnih informacija” (autorefleksivna eksplikacija rada sa medijem). Posmatrač/slušalac je prisiljen da iz rada u rad uspostavlja ili otkriva korespondencije analogne informacije (zvuk, odštampani tekst, crtež, fotografija) i digitalne informacije (koncept autorefleksije). Primarne relacije su često usložnjavane dodatnim i sekundarnim problematizacijama. Na primer, tekst je pročitani i snimljen u jednom, a reprodukovani u drugom vremenu, međutim za slušaoca se on odvija i na diskurzivnom i na fenomenalnom planu u trenutku slušanja. Obrazovana paradoksalna situacija ima za cilj da “omekša” tautološku prezentaciju medija. To znači da se logička tautologija prevodi u fenomenološku tautologiju. Logička tautologija je tautologija jednačenja koncepata, a fenomenološka tautologija pokazuje na razliku koncepta (digitalne informacije i ostvarenosti na njenom planu) i fenomena (analogne informacije i njene složene necelovitosti). Rascep između digitalne i analogne informacije, toga da mi sada čujemo da on sada izgovara to i to kao da ga sada izgovara, mada smo svesni da je to prethodno snimljeno, u središtu je Radovanovićeovih interesovanja. Autorefleksivni karakter

244 Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, iz: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, 1956, str. 27–35.

245 Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

246 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, #43, str. 56.

247 Fred Dretske “Znanje i protok informacija”, iz: Nenad Mišćević i Nenad Smokrović (eds), *Kompjutori, mozak i ljudski um*, Dometi, Rijeka, 1989, str. 81–97.

248 Vladan Radovanović “Mediji i kriteriji”, *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 1.

projekta za njega nije analitička specifikacija, tj. postizanje znanja, već upotreba znanja o mediju radi ostvarivanja efekta koji govori (analogno i digitalno) o ostvarivanju efekta (fenomenalnog učinka):

Vi me čujete.

Glas je u vama.

Glas je u zvučniku.

Glas nema nikakve veze sa zvučnikom.

Glas je tamo gde je zvučnik.

Glas je tamo gde ste vi.

Glas dolazi do vaših ušiju.

Vaše slušanje odlazi ka glasu.

Glas nastaje pre nego što ga čujete.

Glas potraje i pošto ga čujete.

(Glasno) Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije.

(Tiho) Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije.

Sada je tačno neki trenutak.

Sada je tačno neki drugi trenutak od izgovaranja reči "sad".

Ne mogu tako brzo reći "sad" da bude zaista sad.

Sad snimam. Sad slušate. Sad nije nijedno od ta dva "sad".

Tačno je da sad, dok snimam, ne slušate.

Sad to nije tačno.

Za vreme prethodne pauze nešto sam pomislio. To nije usnmljeno.

Ova rečenica je snimljena umesto jedne koja je obrisana. Snimiću sad rečenicu koju ću zatim obrisati. To će biti sledeća pauza.

"Snimiću rečenicu" je, u tom slučaju, buduće vreme.

U tom slučaju je "snimiću rečenicu" sadašnjost.

"Snimiću rečenicu" je, u tom slučaju, prošlost.

Ovo što je sad snimljeno, rekao sam u naočarima.

Ovo što je sad snimljeno, rekao sam bez naočara.

Od prve izgovorene reči dogodile su se neke promene u ovoj prostoriji.

Od prve izgovorene reči dogodile su se neke promene van ove prostorije.

Dok ovo govorim, ja moram biti u ovoj prostoriji.

Dok ovo govorim, ja uopšte ne moram biti u ovoj prostoriji.

Kad kažem "ja", to se odnosi na mene, ne na glas.

Kad kažem "ja", to se može odnositi samo na glas.

(Utišano) Glas je tiši ali smisao rečenog ostaje isti.

Utišavanje glasa može imati još i neki drugi smisao.

Sve sam tiši, ali to je samo na snimku.

U stvari, i sada govorim istom jačinom kao na početku.

U stvari, ovo uopšte ne govorim ja.

Ove reči se čuju, to je tačno, ali potom neće biti.

Ove reči se ne čuju, to nije tačno, ali potom će biti.<sup>249</sup>

Struktura Radovanovićevog projekta *Glas iz zvučnika (tape-medium 1)* zasnovana je na nekoliko pretpostavki:

1. tekst se sluša reprodukovano sa magnetofonske trake,
2. tekst govori (dodeljuje deskripcije) o čitanju teksta kroz konstatacije o trenutno čitanom i onome što slušalac u trenutku čitanja sluša,
3. slušalac je svestan da sluša reprodukciju čitanja teksta koji je napisan tako da se obraća slušaocu u trenutku čitanja, što stvara vremenski pomak,
4. semantika teksta je odnos mogućnosti: (4.1) subjekt čita tekst, (4.2) subjekt je glas, (4.3) subjekt posreduje glas, (4.4) koncept autora i (4.5) subjekt čitaoca.

U složenoj intersubjektivnoj strukturi suočavaju se medijski aspekti u rasponu od korektnog prenosa informacije do uticaja medija na analogni karakter informacije (utišano, glasno, obrisana rečenica i na njenom mestu snimljena nova, itd). Dok tipična situacija recepcije informacije, prema Dretskeu, počiva na izdvajanju digitalne informacije iz analogne,

249 Vladan Radovanović, "Glas iz zvučnika (tape-medium 1)", *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 77–78.

u Radovanovićevom projektu, “polju fenomena”, suočavaju se aspekti strukturiranja informacije. Rečenica “Ovo što je sada snimljeno, rekao sam u naočarima” analogno je određena zvukom koji se prepoznaje kao glas koji nešto govori, drugim rečima, iz analogno date informacije izdvaja se digitalna. S druge strane, sadržaj rečenice je proverljiv do određenog stepena. Deo rečenice “Ovo što je sada snimljeno, rekao sam...” ono je što čujemo i što odgovara stanju stvari, ali deo rečenice “... rekao sam u naočarima” ili “... rekao sam bez naočara” neproverljiv je pošto analogno držana informacija prenesena medijem magnetofonske reprodukcije zvuka, ne sadrži mogućnost prenosa analogno držane vizuelne informacije. U formi identiteta semantičkog značenja izgovorenog i zvučnog događaja izgovaranja ponuđene su situacije koje su proverljive, neproverljive i moguće. Kompleks autorefleksivnih procedura dat je kao hijerarhija jezika o jeziku kroz tri nivoa: (a) nivo zvučne situacije (primarni jezik-objekt), (b) nivo tautološke podudarnosti zvučne situacije i značenja izgovorenog teksta (sekundarni autorefleksivni nivo), i (c) nivo neodređenosti tautološkog podudaranja zvučne situacije i značenja izgovorenog teksta (tercijarni produktivni nivo). Radovanović je sličnim metodom istraživao pojavne mogućnosti medija pisanog teksta i fotografije. Na primer, deo rada *Rad na hartiji* glasi:

Ova slova su nešto malo ispupčena na hartiji.

Između linija slova vidi se hartija.

Hartija drži ova slova da ne spadnu.

Hartija nosi ovu rečenicu u kojoj je prvo i poslednje slovo h.

Ova rečenica bila je napisana na prethodnoj hartiji koja je spaljena.<sup>250</sup>

Ako se uporede tekst reprodukovani sa magnetofonske trake i tekst pisan na hartiji zapaža se razlika u usmerenosti obraćanja. Tekst reprodukovani sa trake je upućen drugom, tj. subjektu i zato često ima performativnu funkciju da se izgovaranjem izvršava. Tekst napisan na hartiji se obraća objektu (hartiji) i zato ima deskriptivnu funkciju. Razlika u usmerenosti na subjekt i objekt je određena granicama analiziranog medija.

250 Vladan Radovanović, “Rad na hartiji”, *Delo* br. 4, Beograd, 1977, str. 79.





**MODERNISTIČKO, KONCEPTUALNO I  
POSTKONCEPTUALNO SLIKARSTVO**



Hans Namuth, Jackson Pollock slika sliku *Jedan: No. 31*, 1950.



Jackson Pollock, instalacija slika (*Jesenji ritam*) u Betty Parsons Gallery, New York, 1958.

## APSTRAKTNI EKSPRESIONIZAM I GRANICE MODERNISTIČKE SLIKE

Apstraktni ekspresionizam u slikarstvu i skulpturi jeste praksa slikarskog manuelno-telesnog ili bihevioralnog izražavanja duhovnih, psihičkih i egzistencijalnih stanja, doživljaja i predstava apstraktnim gestualnim tragovima. Termin “apstraktni ekspresionizam” prvi je upotrebio pionir apstraktnog slikarstva Vasilij Kandinski dvadesetih godina XX veka, kad je govorio o *slikarstvu unutrašnje nužnosti*.<sup>1</sup> Američki kritičar Robert Coates je 1945. godine terminom “apstraktni ekspresionizam” označio rad novih američkih slikara. Danas se termin primarno primenjuje na rad američkih apstraktnih slikara i skulptora četrdesetih i pedesetih godina XX veka, koji su izveli sintezu nadrealističkog automatizma, evropske apstraktne i ekspresionističke umetnosti: William Baziotos (1912–1963), Elaine Marie De Kooning (1918–1989), Willem De Kooning (1904–1997), Helen Frankenthaler (1928), Arshile Gorky (1904–1948), Hans Hofmann (1880–1966), Franz Kline (1910–1962), Robert Motherwell (1915–1991), Barnett Newman (1905–1970), Jackson Pollock (1912–1956), Lee Krasner (1908–1984), Ad Reinhardt (1913–1967), Mark Rothko (1903–1970), Clyfford Still (1904–1980), Mark Tobey (1890–1976), David Smith (1906–1965), Mark Di Suvero (1933), i dr.<sup>2</sup> Sa terminom apstraktni ekspresionizam sinhrono se upotrebljavaju termini:

- (1) akciono slikarstvo (*action painting*) koji, po Haroldu Rosenbergu,<sup>3</sup> označava gestualnost i značaj čina (akcije) slikanja u polju egzistencije kao ponašanja – na primer, Rosenberg uvodi pojam akcionog slikarstva ukazivanjem na kritičnu atmosferu u američkom slikarstvu: “Ovim umetnicima je zajednički koncept stvaranja zasnovan na osećanju da ništa nije vredno slikanja. Ni objekt, ali takođe ni ideja. Po njihovom mišljenju, aktivnost umetnika je postala primarna. U toj aktivnosti Pollock je otkrio ono što je nazvao ‘kontaktom’ – to jest, izvesno stanje u kojem je umetnik vođen samom predstavom dok je stvara, bez prethodno zamišljenog objekta ili predstave kao cilja”;<sup>4</sup>
- (2) apstraktni imažisti (*abstract imagists*), oznaka za rad reduktivnih apstraktnih slikara koji odbacuju gestualnost i rade na bojenom monohromnom polju (Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Robert Motherwell);
- (3) apstraktni impresionizam (*abstract impressionism*), po Elaine De Kooning, označava slike sa jednoobraznim tragovima poteza četke koje stvaraju optički efekt sličan onom u impresionističkom slikarstvu, odnosno, označava slike čije se pikturalne konfiguracije razlikuju od grubih pojedinačnih znakovnih tragova poteza akcionog slikarstva i koje stvaraju optičke efekte boja;
- (4) sublimna ili uzvišena apstrakcija (*abstract sublime, american sublime*), po Robertu Rosenblumu<sup>5</sup> označava dela velikih formata, herojskih znakova i snažnih izraza koja su metafizički orijentisana kod apstraktnih ekspresionista, kao što su Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Clifford Still;
- (5) njujorška škola<sup>6</sup> (*New York School*) je varijantni termin terminu *apstraktni ekspresionizam* i označava novi dominantni umetnički i kulturalni centar umetničkog stvaranja, tj. o apstraktnom ekspresionizmu se govori kao o novoj i prvoj pravoj američkoj umetnosti koja se širi iz New Yorka i postaje novi internacionalni jezik i neka vrsta umetničkog *stila* visokog modernizma – tu visokomodernističku *prirodu* apstraktnog ekspresionizma Greenberg objašnjava na sledeći način: “Slikarstvo nastavlja da razrađuje svoju modernost sa nezaustavljivim zamahom jer mu još predstoji da pređe dugačak put pre no što će biti redukovano na svoju životnu suštinu. ... Niko nije tokom poslednjih godina direktnije ili argumentovanije napao nesuštinske umetničke konvencije od grupe umetnika koji su postali poznati za vreme rata i nedugo posle rata. ... njihovi radovi uspostavljaju prvu manifestaciju američke umetnosti koja je izazvala znatan potres kod kuće kao i ozbiljnu pažnju u Evropi, gde je, iako češće osporavana nego hvaljena, već uticala na važan segment avangarde”.<sup>7</sup>

1 Vasilij Kandinski, “O duhovnom u umetnosti”, *Umetnost* br. 37, Beograd, 1974, str. 63–81.

2 Irving H. Sandler, “Apstraktni ekspresionizam”, iz *Posle 45 – Umetnost našeg vremena – Tom I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, str. 50–72.

3 Harold Rosenberg, “Američki slikari akcije”, “Koncept akcije u slikarstvu” i “Akciono slikarstvo: kriza i iskrivljenje”, iz Ješa Denegri (ed), *Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 14–32, 33–52 i 53–81.

4 Harold Rosenberg, “Koncept akcije u slikarstvu”, iz Ješa Denegri (ed), *Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 33.

5 Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime”, *Art News* vol. 59 no. 10, New York, 1961.

6 Dore Ashton, *The New York School – A Cultural Reckoning*, Penguin Books, Middlesex, 1979.

7 Clement Greenberg, “Američki tip slikarstva”, iz: Ješa Denegri (ed), *Clement Greenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 16.



Apstraktni ekspresionizam nastao je krajem Drugog svetskog rata u New Yorku. Za njegov nastanak je karakteristična sinteza apstraktne umetnosti i ekspresionizma posredstvom uticaja nadrealističkog automatizma. Od apstraktne umetnosti su preuzete čiste forme koje nemaju referencu (odnos, poreklo) u vidljivom svetu, već su produkti imaginacije umetnika. Značajni su uticaji nemačkog slikara i pedagoga Hansa Hofmanna, koji je delovao u New Yorku. Ekspresionizam je preuzet u obliku koji je Kandinski formulisao zamisliva *izraza unutrašnje nužnosti* koja se ostvaruje deformacijom i apstrahovanjem likovne forme, tj. apstrahovanjem ikoničkog znaka. Nadrealizam je ponudio tehniku psihičkog automatizma, a to znači gestualnog stvaranja zasnovanog na svešču nekontrolisanim činovima. Preko nadrealizma je došao i uticaj meksičkih slikara folklorno-arhetipskog usmerenja, što je imalo za posledicu traganje za egzotičnim znacima, simbolima ili tek pikturalnim tragovima egzotičnih kultura.

U teorijskom smislu, za nastanak apstraktnog ekspresionizma je značajno: (1) izučavanje i uticaji primitivnih umetnosti vanevropskih kultura, posebno američkih Indijanaca (totemi, maske, dekorativne kosmologijske šare); (2) nadrealistička poetika Andrea Bretona, Freudova psihoanaliza (nesvesno, sublimacija) i Jungova teorija arhetipa (kolektivno nesvesno, univerzalni simboli); (3) popularni uticaji francuske egzistencijalističke filozofije, koja govori o ljudskoj individualnoj drami življenja (usamljenost, pijanstvo, depresije). Apstraktni ekspresionizam obeležava suočenje individualnog proživljavanja ljudske drame i ambicija za stvaranjem velikog herojskog gestualnog znaka koji će obeležiti modernu epohu kao epohu individualnog gesta samoiskupljenja i oslobođenja. Ali, apstraktni ekspresionizam karakteriše i globalna politička pozicija američkog novog slikarstva u hladnoratovskoj<sup>8</sup> kulturi, gde ono biva podržano i identifikovano kao autonomno (natpolitičko) i individualno (subjektivno) u odnosu na evropsko političko slikarstvo u kulturama realsocijalističkog bloka.<sup>9</sup> Natpolitičko označava delovanje i stvaranje umetnika koje izgleda kao izvan politike. Subjektivno označava stvaranje i interpretiranje stvaranja slike kao individualni, privatni, lični i izvan racionalne kontrole inicirani ljudski čin. Eva Cockcroft je paradoks apstraktnog ekspresionizma opisala rečima:

Umetnik je stvarao slobodno. Ali, njegov rad je bio promovisan i korišćen za drugačije ciljeve nego što su bili njegovi. Rockefeller pomoću Barra i drugih iz Muzeja (MOMA) koji je njegova majka osnovala i porodica kontrolisala, svesno je koristio apstraktni ekspresionizam, kao “simbol političke slobode” za političke ciljeve.<sup>10</sup>

Apstraktni ekspresionizam je bio umetnost prividne autonomije u hladnoratovskoj politici i konfrontaciji svetskih supersila (USA–SSSR). U takvom okviru boemska i egzistencijalna pokaznost bili su interpretirani kao simboli američkog pragmatizma i individualizma, tj. individualnih sloboda izražavanja, te kulturalnog i društvenog delovanja.

Apstraktni ekspresionizam je imao tri faze: (i) rani period znakovnog automatskog pisma tokom četrdesetih godina; (ii) pionirski inovatorski period utemeljenja nove poetike akcionizma, znakovnog gesta, bojenog polja i tehnike “drippinga” od sredine četrdesetih do ranih pedesetih godina; (iii) klasični period visokog modernizma koji označava autokritičko pročišćenje tragovitog pikturalnog poretka na površini slike do samog monohromnog bojenog polja tokom pedesetih i šezdesetih godina. Rani period karakteriše se jakim uticajem nadrealizma i zasnivanjem slike kao polja pisma. Iz gustih nanosa boje izdvajaju se apstraktni znaci (simboli ili prazni gestualni tragovi-znaci), figure (ljudske, totemske, fantastičke, depersonalizovane). U slici se otkriva prostor i scena za fantastički događaj znakova. Pionirski inovatorski period karakteriše se i stvaranjem novih tehnika i radikalnim pročišćenjem polja slike. Pollock je razvio tehniku rasipanja boje (*dripping painting*). On je hodao po platnu rasprostrtom po podu i iz probušene kante rasipao boju. Mlaz boje ili kapi boje pratile su putanje njegovog telesnog kretanja. Nastali tragovi su tragovi kretanja umetnika i njegovog gesta, a rezultat je *bojeno polje slike*. Dok su nadrealistički automatski crteži i slike Massona i Ernsta zasnovani na koncentrisanim konturama i linijskim strukturama, Pollockove slike izazivaju *all-over* efekt. Na Pollockovim velikim *dripping* slikama *linije* nastale prskanjem i curenjem boje isprepliću se u gusto tkivo emulzije boje, tako da je nemoguće praćenje jedne od njih. Nastaje likovni prostor isprepletenih linija, mrlja i tragova koji se ravnomerno, potencijalno beskrajno, širi u svim pravcima plohe slike. Pollockove slike polja nagoveštavaju i projektuju novu praksu umetničkog delanja: umetnik nije samo stvaralac, već akter koji svojim činom u prostorno-vremenskom kontinuumu (svojim hepeningom, performansom) stvara delo kao upis iz egzistencije. Njegove slike se zato mogu posmatrati i kao dokumenti slikarske egzistencije i rituala, a ne samo kao estetsko umetnički produkti. Pollockovo delovanje se u istoriji moderne umetnosti XX veka shvata kao suštinski pionirsko i inovativno. Franz Kline i Robert Motherwell,

8 Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, David i Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The critical debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 107–123, 125–133, 135–151.

9 Jonathan Harris, “Abstract Expressionism and the politics of criticism” i Charles Harrison, Paul Wood, “Modernist theory and Modernist art” i “Critical theory and cultural agency”, iz: Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison, *Modernism in Dispute / Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven, 1993, str. 42–65, 170–179 i 179–187.

10 Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The critical debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 133.

snažnim gestualnim potezima, slikali su velike znake na monohromnoj površini, gradeći jasan odnos i razliku podloge (monohromije) i znaka (traga gesta). Znak koji se razvija u apstraktnom ekspresionizmu nastao je modifikacijom ikoničkog (prikazivačkog) znaka. Znak se zatim transformiše u arhetipski kao univerzalni simbol, koji je redukovan do ispražnjenog gestualnog nosioca/skeleta znaka i značenja. Franz Kline je svoju poziciju objasnio sledećim rečima: “Ono što pokušavam da uradim, to je da stvorim slikarstvo koje bi bilo ispunjeno u celosti posebnim uzbuđenjem – čija emocija ne bi bila vezana isključivo za formu”.<sup>11</sup> Barnett Newman je redukovao stilizovane predstave stabla drveta (*Konkord*, 1949) do monohromnih površina sa diskretnim vertikalnim prugama (*Onement no. 6*, 1953). U Newmanovom radu slika postaje fundamentalni strukturalni poredak bojenih polja, čije granice grade liniju ili poredak koji nastaje razdvajanjem bojenih površina diskretnim prugama. Klasični period apstraktnog ekspresionizma nastaje autokritičkom analizom postupka slikanja i slikarske forme, polja i znaka. Po Clementu Greenbergu u apstraktnom ekspresionizmu dolazi do radikalne redukcije kontrasta pikturalnih formi. Slika postaje svedena, monohromna i plošna. Ona potvrđuje pikturalnu plošnost i sve vrednosti vizuelnog doživljaja posmatrač crpi iz nje. To slikarstvo je herojsko i kontemplativno slikarstvo pošto nastaje: (1) na platnima velikih monumentalnih dimenzija; (2) uspostavljanjem primarnih bojenih i formalnih odnosa; (3) izražavanjem bitnih i univerzalnih transcendentnih vrednosti ljudskog života. Neuman je govorio o “uzvišenom u slikarstvu”, Rothko o *transcendentnom*, a Still o *otkrovenjima*. Mark Rothko je realizovao seriju tamnih monohromnih slika za kapelu u *Institutu za religiju i ljudski razvoj* u Hjustonu (1971) ostvarivši ideal *transcendentnog izraza* koji odgovara osećanju i doživljaju univerzalne religioznosti. Rothkove slike u tamnim bojama zasnivaju se na situiranju monohromnog polja u monohromnom polju koje prekriva celu površinu slikarskog platna. One nastaju u vezi s problemom unutrašnje svetlosti slike, tj. svetlost nestaje u slici, a oko, koje kontemplira sliku, otkriva njene tragove. Klasični apstraktni ekspresionizam je umetnost visokog modernizma pošto je transcendentne vrednosti ljudskog duha izrazila autonomnom evolucijom i pročišćenjem slikarskih sredstava: suštinskim i određujućim pikturalnim karakterom plohe.

U američkom slikarstvu tokom šezdesetih godina, a to znači poznom apstraktnom ekspresionizmu koji se preobražava u postlikarsku apstrakciju, dolazi do esencijalističkog preispitivanja procesa slikanja, ontoloških i fenomenoloških granica slike i slikarstva, statusa slike kao umetničkog dela, odnosno istorije i paradigme modernističkog slikarstva. Mnoga od ovih pitanja su inicirana u imanentnim slikarskim evolucijama apstraktnog ekspresionizma i akcionog slikarstva od Pollocka preko Newmana i Rothka do Morrisa Louisa ili Julesa Olitskog. Međutim, kod spomenutih autora je sačuvan i razvijan jedan bitan aspekt modernističkog rada, a to je praktično definisanje slike kao autonomne pikturalne površine koja je izvor metaforičnih značenja, vrednosti ili emocionalnih doživljaja. Slika je razumevana i izvođena, odnosno pogledu nudena kao po sebi razumljivi, a to znači pretkonceptualni, izvor optičkog događaja. Recepcija slike je bila estetska percepcija autonomnog i autentičnog ostavljenog umetničkog “traga” koji se upućuje samom iskustvu viđenog kao pokretaču estetskog doživljaja. Nasuprot ovakvom konceptu pikturalnog centrizma u pedesetim i šezdesetim nastaju i kritični pristupi koji se pre svega vezuju za slikarske protokonceptualističke eksperimente neodadaista Roberta Rauschenberga i Jaspersa Johnsa, pozno apstraktnoekspresionistička istraživanja Ada Reinhardta i minimalistička tretiranja slike kao objekta u umetnosti Franka Stelle.

11 Franz Kline, u: “Beleške i misli umetnika”, iz: *Posle 45 – Umetnost našeg vremena* Tom I, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972, str. 153.



## IMANENTNA KRITIKA APSTRAKTOG EKSPRESIONIZMA: AD REINHARDT

Ad Reinhardtov (1913–1967) slikarski rad razvijao se od pikturnog purizma i kontrolisanog gestualizma bliskog apstraktnom ekspresionizmu do radikalnog tekstualno-kritičkog protokonceptualizma i vizuelnog i pikturnog minimalizma.<sup>12</sup> Reinhardt je izvodio suptilne koloristički monotonalne crne, tamnoplave, zelene i crvene raster ili sasvim jednobojne slike. Reinhardtov rad se sa margina postkubističkog purizma i apstraktnog ekspresionizma izdvaja u onom trenutku kada slikarski i diskurzivno postavlja kritična i neizvesna pitanja o granicama modernističkog slikarstva, sprovodeći kritiku mistifikacija i korumpiranosti slikarskih produkcija razvijenog i poznog apstraktnog ekspresionizma. Drugim rečima, Reinhardt je postavio sasvim eksplicitna kritička pitanja o modernističkom slikarstvu, estetskom redukcionizmu i dihotomiji čulno/konceptualno.

Reinhardt kasnih tridesetih i ranih četrdesetih godina razvija sasvim racionalno poznokubističko i analitičko slikarstvo zasnovano na naglašenoj plošnosti. Postaje sasvim blizak apstraktnom ekspresionizmu nakon 1946. godine, razrađujući mogućnosti kontrolisanog gestualnog izvođenja površine. Uspostavlja *all over* efekat na gestualnim, ali – ipak – geometrijskim slikama (*Crvena, zelena, plava i oranž* iz 1948. ili *Number 111* iz 1949). Bojena mreža gestova ili slobodoručno izvedenih geometrijskih oblika prekriva celokupnu površinu slike. Zatim, razrađuje slike zasnovane na raster shemama i redukovanom koloritu na jednu boju i njene minimalno varirane tonove (na primer, *Apstraktna slika. Crvena*, 1952. ili *Apstraktna slika. Plava*, 1953). Serije crnih, tamnoplavih i tamnozelenih raster slika realizuje između 1954. i 1966. Izlaže sto dvadeset slika u Jevrejskom muzeju (Jewish Museum) u New Yorku 1966. Paralelno slikarskom radu realizuje stripove satiričnog karaktera (“How to Look at Modern Art in America”, 1946–61, “How to Look At Art -Talk”, 1946. ili “A Portend of the Artist as a Yhung Mandala”, 1955–56). Na primer, Raša Todosijević njegove stripove tumači na sledeći način:

Rajnhartova satira govori protiv otuđujućeg umetničkog biznisa, protiv otuđujućih političkih manipulacija sa umetnošću, protiv birokratije, protiv mistifikacija od strane samih umetnika, neprincipijelne biznis-kritike, protiv istorijsko-nacionalno-umetničkog “knjiškog biznisa”, ignorancije, rasnih predrasuda, izolacionizma, rodoljublja iz koristoljublja, korupcije, komercijalizma, takmičarskog duha, protiv dvoličnog morala folklorne umetnosti, hazarderstva, hvalisanja oko besmislene malograđanske prodaje, protiv lažnih slikarskih zvezda koje potrošačko društvo ili dnevna politika u primitivnom poistovećivanju uzdiže na postolje umetničkih vrednosti, protiv banalnosti, karijerizma, malograđanštine, čiftinstva, privatnih preduzeća, svakojakih smicalica zaogrnutih velom kulture, a najviše protiv onih umetnika koji bez trunke morala govore svašta i prodaju svašta, izmišljajući gluposti i to ističu kao svoj vredni umetnički biznis.

Po Reinhardt, a najsažetije rečeno, umetnost je krenula *From Dürer to Dealer* (od Direra do trgovca).<sup>13</sup> Takođe piše, ispisiuje i objavljuje parafilozofske i parametafizičke tekstove o slikarstvu “Umetnik”, “Dvanaest pravila za novu akademiju” (1957), “Dokumenti moderne umetnosti” (1960), “Sledeća revolucija u umetnosti (Umetnost-kao-umetnost Dogma, Deo III)” (1964), “Umetnost-kao-umetnost” (1962), “Oblik? Imaginacija? Svetlo? Forma? Objekt? Boja? Svet?” (1969), “Umetnost u umetnosti je umetnost-kao-umetnost (Umetnost-kao-Umetnost Dogma, Deo III)” (1965) itd.<sup>14</sup>

Reinhardtov slikarski rad ima izuzetnu i netipičnu poziciju u okvirima apstraktnog ekspresionizma. Njegovo slikarstvo ne proističe iz sintetičkih evolucija nadrealizma i mondrijanovskog slikarstva kao kod većine apstraktnih ekspresionista (Pollock, Rothko,<sup>15</sup> Newman, Gottlieb), već iz slikarske analize zasnovane na evolucijama analitičkih-kubističkih ideja o odnosu plohe i forme, odnosno gubljenja forme u raster kompoziciji plohe.

S druge strane, apstraktni ekspresionizam je u razvoju od inovativne slikarske prakse četrdesetih i ranih pedesetih godina prešao put do estetski kanonizovane i korumpirane<sup>16</sup> produkcije kasnih pedesetih i šezdesetih godina. To znači da se apstraktni ekspresionizam razvijao kao sve više formalistička praksa izvođenja neproblemskih “ekspresivnih” slikarskih dela pod uticajem tržišta. Neproblemski karakter poznog apstraktnog ekspresionizma bio je vođen naglašenim

12 Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, Abrams, 1981. i Yve-Alain Bois, “The Limit of Almost”, iz: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991.

13 Dragoljub Raša Todosijević, “Ad Reinhardt – Umetnička komika i satira”, *Umetnost* br. 52–53, Beograd, 1977, str. 73.

14 *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, str. 113–127. i Barbara Rose (ed), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, The Viking Press, New York, 1975.

15 Diane Waldman, “Mark Rothko – The Farther Shore of Art”, iz: *Mark Rothko, 1903–1970 – A Retrospective*, Guggenheim Museum, New York, 1978, str. 52–54.

16 Harold Rosenberg, “Akciono slikarstvo: kriza i iskrivljenje” i “École de New York”, iz: Ješa Denegri (ed), *Harold Rosenberg: Oglledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 53–66. i 67–81.

antikonceptualizmom slikara i, time, oslanjanjem na čulno iskustvo koje je vodilo od proavangardizma ranog akcionog slikarstva ka visokomodernističkom slikarstvu očiglednog estetizma. Reinhardt ovim antikonceptualnim izražajnim praksama i njihovim kritičkim pozicijama suprotstavlja jasan i jak konceptualni determinizam u definisanju i redefinisaju slikarstva kao umetnosti, slikarske prakse kao umetničke prakse i pojedinačne slike kao umetničkog dela. On izvodi konceptualnu interpretaciju slikarske prakse da bi se odvojio od *neme* vizuelne ili pikturalne centriranosti apstraktnog ekspresionizma. Da bi to uradio izvodi dva bitna proceduralna zahvata: (1) postavlja odnos između slikarske prakse (izvođenja tehnike) i konceptualnog, odnosno diskurzivnog okvira slikarstva kao umetnosti, i (2) zasniva negativno orijentisanu teoriju slikarstva referirajući različitim “negativnim praksama” u četrdesetim i pedesetim godinama, a to su bile filozofija apsurdna, zen budizam i egzistencijalistički nihilizam u kombinaciji sa urbanim levičarskim kritičkim stavom prema hegemonijama visokog modernizma. Drugim rečima, slikari apstraktnog ekspresionizma su materijalnu praksu slikarstva videli kao slobodni i nekontrolisani čin stvaranja u otvorenom prostoru vitalnog pokretanja same transpolitičke egzistencije, dok Reinhardt locira uslove određenja slikarstva suočenjem tehničkih<sup>17</sup> i verbalnih modusa slikarstva u sinhroniji i dijahroniji zapadne umetnosti:

Najgori neprijatelj modernog slikanja je stvaralac slika koji širi iluziju kako nije neophodno poznavati umetnost ili istoriju umetnosti da bi se razumelo jedno platno. Ali *videti* nije tako jednostavno kao što izgleda.<sup>18</sup>

Zato, Reinhardt izvodi okret ka negativnom definisanju kanonskih odrednica slikarstva. Na primer, Yve-Alain Bois ukazuje na to da je negativna identifikacija jedini način da se odredi Reinhardtova pozicija u svom zahvatu da locira “aposlutno”.<sup>19</sup> Sledeći Reinhardtove instrukcije može se reći da je:

Jedini način da se kaže šta jeste umetnik-kao-umetnik jeste reći šta umetnik-kao-umetnik nije.<sup>20</sup>

ili

... jedina borba u umetnosti je borba umetnika protiv umetnika.<sup>21</sup>

i

... možete napraviti apsolutno tvrđenje jedino negativno.<sup>22</sup>

Time je demonstrativno postavljen okvir za izvođenje *negativne slikarske ontologije*, koja je pre svega usmerena na problematizovanje idealizma apstraktnog ekspresionizma. Pri tome, Reinhardt je kanonskim idealizmom svoje *filozofije umetnosti* reagovao ili, možda se može reći, dekonstruisao prividno antikanonske postavke apstraktnog ekspresionizma – na primer:

Šest Opštih Principa ili Šest Suština koje nikada ne treba gubiti iz vida jesu: 1. nikako realizam ili egzistencijalizam. “Kada vulgarno i trivijalno dominiraju, duh iščezava.” 2. Nikako impresionizam. “Umetnik bi trebalo da se jednom zauvek oslobodi tutorstva prividnosti.” “Oko je opasnost za iskren pogled.” 3. Nikako ekspresionizam ili nadrealizam. Sramotno je ogoleti sebe “autobiografski ili društveno”. 4. Nikako fovizam, primitivizam ili sirova umetnost. “Umetnost se začinje u trenutku kada se oslobodimo prirode.” 5. Nikako konstruktivizam, skulptura, plasticizam ili grafičke umetnosti. Ne upotrebljavati kolaž, paste, papije maše, pesak ili kanap. “Skulptura je prvenstveno mehanička vežba. Ona prouzrokuje mnogo znoja koji se, pomešan sa peskom, pretvara u blato.” 6. Nikako *trompe l'oeil*, unutrašnja dekoracija ili arhitektura. Prosečni kvaliteti i osećajni opsezi ovih aktivnosti ostaju van slobodne i idejom ispunjene umetnosti.<sup>23</sup>

Reinhardt u spisu “Sledeća revolucija u umetnosti” napada modernistički istoricizam<sup>24</sup> i njegovu radikalnu usmerenost na permanentnu inovativnost. Konceptu progressa kao pravolinijskog revolucionisanja ili evolucionisanja umetnosti

17 Videti raspravu Raše Todosijevića “Ed Rajnhart: Dvanaest pravila za novu akademiju”, *Književna reč* br. 23, Beograd, 1974, str. 8.

18 Iz kataloga *Ad Reinhardt*, Jewish Museum, New York, 1967. Prevod: u “Beleške i misli umetnika”, iz: *Posle 45 – Umetnost našeg vremena – Tom I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Beograd, Zagreb, 1972, str. 295.

19 Yve-Alain Bois, “The Limit of Almost”, iz: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, str. 13.

20 Ad Reinhardt, “An Artist, a Fine Artist or Free-artist” (nedatirano), iz Barbara Rose (ed), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, The Viking Press, New York, 1975, str. 142.

21 Ad Reinhardt, “Art-as-Art” (1962), iz Barbara Rose (ed), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, str. 55.

22 Citat reči Ad Reinhardta u Phylisann Kallick, “An Interview with Ad Reinhardt”, *Studio International*, London, December 1967, str. 272.

23 Ad Reinhardt, “Twelve Rules for a New Academy”, *Art News*, New York, May 1957. Prevod: u “Beleške i misli umetnika”, iz: *Posle 45 – Umetnost našeg vremena – Tom I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Beograd, Zagreb, 1972, str. 295.

24 O kritici modernističkog istoricizma videti: Francis Frascina, Charles Harrison, “It can be argued that Modernism is a doctrine...”, iz: *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986, str. 11.

suprotstavlja koncept negacije ili, preciznije konfrontacije unutar sveta umetnosti kojim se dolazi do *negativnog apsoluta* ili same umetnosti-kao-umetnosti:

Sledeća revolucija u umetnosti biće ista, stara, ona revolucija. Svaka revolucija u umetnosti preobražava umetnost iz umetnosti-kao-takođe-nešto-drugo u umetnosti-samo-kao-umetnost. Jedna, večna, stalna revolucija u umetnosti je uvek negacija upotrebe umetnosti u bilo koje druge svrhe izuzev sopstvenih. Svaka promena i progres u umetnosti vodi ka jednom kraju umetnosti kao umetnost-kao-umetnost.<sup>25</sup>

Reinhardt, zato, svoju reduktivnu slikarsku praksu interpretira *negativnom metafizikom* slikarstva kao umetnosti da bi identifikovao poziciju naspram apstraktnog ekspresionizma kao vitalnog (životnog, živahnog, egzistencijalno značajnog) stila i njegove materijalne interpretativne i ekonomske infrastrukture:

Umetnost-kao-umetnost ne može da osvoji svet, a da ne izgubi svoju dušu.<sup>26</sup>

Da bi izveo negativne taktike, tj. da bi izveo poništenje psihološkog motivisanja narativa o slici, Reinhardt pribegava očiglednim interpretativnim postupcima. On je izveo radikalnu redukciju pikturalne kompozicije slike, ali postavio je i tautološke iskaze u tekstovima o slici i slikarstvu. Time je ukazao na odbijanje mnogostrukosti simbolizacije u ime, ne same slobodne umetnosti slikanja, već slobode od umetnosti kao izraza kanonskih metafizičkih i tehničko-usmeravajućih postavki o *samoj* ili *čistoj* umetnosti:

Početak u umetnosti nije početak.  
Stvaranje u umetnosti nije stvaranje.  
Priroda u umetnosti nije priroda.  
Umetnost u prirodi nije priroda.  
Priroda umetnosti nije priroda.  
Umetnost u životu nije život.  
Život u umetnosti nije život.

ili

Početak umetnosti nije početak.  
Završetak umetnosti nije završetak.  
Opremanje umetnosti je opremanje.  
Ništavilo umetnosti je ništavilo.  
Negacija u umetnosti nije negacija.  
Apsolut u umetnosti je apsolut.  
Umetnost-u-umetnosti je umetnost.  
Kraj umetnosti je umetnost-kao-umetnost.  
Kraj umetnosti nije kraj umetnosti.<sup>27</sup>

Ovakve eksplicitne postavke bile su od interesa za konceptualne umetnike, pre svega za istraživanja Josepha Kosutha<sup>28</sup> koji je u Reinhardtovom postuliranju tautoloških stavova u umetnosti prepoznao potencijalnu mogućnost za verifikaciju teza o analitičkom<sup>29</sup> pojmu umetnosti. Za Kosutha je Reinhardt bio začetnik "analitičkog" mišljenja u slikarstvu i o njemu. Naprotiv, istoričar umetnosti Yve-Alain Bois interpretira Reinhardtove iskaze kao metafizičke (beznačenske, apsolutne, negativne) i time ih konfrontira iskazima konceptualnih umetnika koji teže nominalistički<sup>30</sup> jasnim iskazima u umetnosti i o njoj. Može se zaključiti, zato, da Reinhardt izvodi paradoksalnu umetničku praksu i parateorijsko pisanje kojim, s jedne strane, kritički reaguje na antikonceptualizam apstraktnog ekspresionizma, a s druge strane, uspostavlja novu konceptualno orijentisanu negativnu metafiziku slikarstva/umetnosti koja anticipira izvesne mogućnosti konceptualne umetnosti, mada joj svojom "apsolutnošću" izmiče. Reinhardtova slikarska praksa i parateorijska produkcija su izrazi procedura karakterističnih za politiku unutar sveta visokomodernističke umetnosti.

25 Ad Reinhardt, "Sledeća revolucija u umetnosti", *Student br. 16*, Beograd, 1977, str. 8.

26 Ad Reinhardt, "Sledeća revolucija u umetnosti", *Student br. 16*, Beograd, 1977, str. 8.

27 Ad Reinhardt, "Art in Art is Art-As-Art (Art-as-Art Dogma, Part III)", iz: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, str. 126–127.

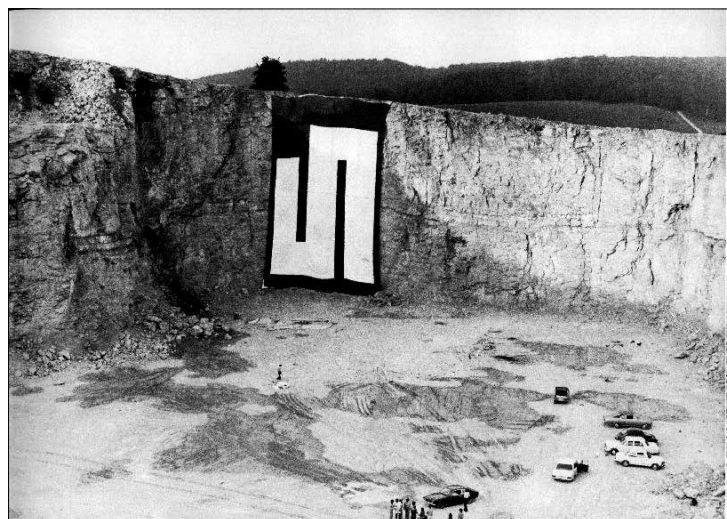
28 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy I" (1969) i "On Ad Reinhardt" (1980), iz: Gabriele Guercio (ed), *Joseph Kosuth: Art After Philosophy and After* – *Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1991, str. 22 i 191–193.

29 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy I" (1969), iz: Gabriele Guercio, str. 20–22.

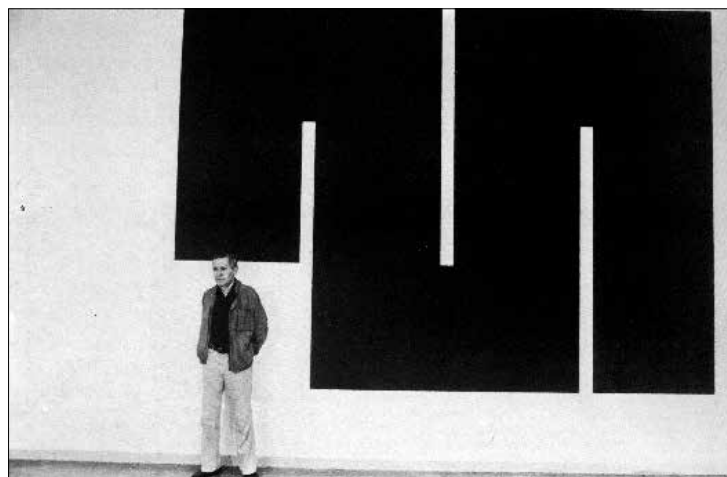
30 Yve-Alain Bois, "The Limit of Almost", iz: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, str. 13.



Julije Knifer, *Kutni meandar*, 1961–62.



Julije Knifer, *Meandar*, 1976.



Julije Knifer ispred zidne instalacije sa *Meandrom*, oko 1990.

## JULIJE KNIFER: APSURD I SLIKARSTVO

Dela Julija Knifera<sup>31</sup> (1924–2004) su karakterističan dokument odvijanja procesa slikanja na prividno ili aproksimativno *nultom stupnju*<sup>32</sup> slikarstva. Njegov slikarski rad je evoluirao od akademskog modernističkog slikarstva preko postkubističkog do apstraktno-geometrijskog slikarstva. Kniferova slikarska evolucija završava se 1959–60. godine dolaskom do jednog plošnog motiva (*meandra*) koji dosledno i minimalno varira sledećih četrdeset godina. Sa plošne ritmične geometrijske kompozicije (na primer, *Kompozicija 7* ili *14*, 1959. ili *K-16* iz 1960) on prelazi na ritmični meandar (na primer, *Meandar 15*, 1960). Njegova bitna transformacija se odigrava transformacijom koncepta izvođenja slike. On preobražava koncept stvaranja kompozicije ili strukturiranja odnosa geometrijskih površina u koncept izvođenja i prezentacije slike kao površine traga ponavljanja sa varijacijama izabranog “motiva”. Izabrani *motiv* istovremeno je pred-značeci (tj. označiteljski) trag slikarevog egzistencijalnog čina, ostavljeni prepoznatljivi znak-identifikacija slikarevog upisa i neutralna površina koja dozvoljava da ne bude ništa drugo do “mesto” neutralnosti slikarevog čina otvorenog interpretativnim potencijalnostima. U tom smislu Kniferov slikarski rad se veoma malo menjao od šezdesetih do devedesetih godina, a interpretacije su se menjale od tumačenja “meandra” kao postenformel dela, kao dela geometrijske apstrakcije, kao dela novih tendencija, kao dela minimalne umetnosti, kao dela konceptualne umetnosti, kao dela primarnog slikarstva, kao dela visokog modernizma ili dela postmoderne neo-geo umetnosti.<sup>33</sup> Semantička praznina slike meandra pružala je mogućnost interpretacije njegovih slika, ne kao slike (*picture*) koja prikazuje i time zastupa nešto izvan slike i slikarstva, već kao ponuđene slike (*painting*) topološkog strukturiranja označitelja<sup>34</sup> ili kao slike-interventnog-instrumenta<sup>35</sup> u ambijentu, koji se smešta i situira u istorijskim institucijama aktuelnih visoko-modernističkih i poznomodernističkih svetova slikarstva. Kniferovo slikarstvo je istovremeno i paradoksalno aistorijsko i istorično. Ono je aistorijsko slikarstvo pošto izgleda kao slikarstvo bez unutrašnjeg formalnog razvoja:

Kontinuitet traje iz slike u sliku, ili od slike do slike. Kontinuitet postoji, ali redosljed nije važan. Redosljed nema važnost. Vrijeme i okolnosti mijenjaju čovjeka, i samo se u tom aspektu mijenjaju i moje slike.<sup>36</sup>

ili

Kod mene, zapravo, vrijeme ne igra nikakvu ulogu, niti mi je važno kada sam neku sliku napravio. Kronologija i redosljed kod mojih slika i u mojemu radu nemaju važnosti. Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam. Moje prve slike podsjećaju me na budućnost.<sup>37</sup>

A istorično slikarstvo je zato što je otvoreno interpretacijama i interpretativnim smeštanjem dela u različite aktuelne umetničke pojave i njihove kontinuitete od postenformela preko konceptualne umetnosti do neo-gea.

Kniferove slike *deluju* na osetljivoj konfrontiranoj granici društvene istine kao istorijskog poretka i individualnog znanja kao iskoraka iz dijahronije u sinhronijski “prošiveni bod” (*pont de capiton*). Kada slikar Julije Knifer zapisuje: “Cilj mi je bio stvoriti neki oblik antislike”, ukazuje na osetljivu granicu istine i znanja u slikarstvu izvođenjem slike na *nultom stupnju* slikanja. Raspravu slikarskih produkcija Julija Knifera lociraću oko dva iskaza:

Nastojao sam stvoriti jedan oblik antislike koristeći se minimalnim sredstvima s krajnjim kontrastima koji su imali stvoriti monotoni ritam.

(Cilj mi je bio stvoriti neki oblik antislike)

Cilj mi je bio stvoriti neki oblik antislike

– uz minimalna sredstva

– s krajnjim kontrastima

da bih dobio monotoni ritam

31 Žarko Radaković, *Knifer – Povest o Juliju Kniferu*, Radio B92, Beograd, 1994; Zvonko Maković, *Julije Knifer*, Meandar i Studio Rašić, Zagreb, 2002.

32 Sintagmu *nulti stupanj slikarstva* sam izveo iz sintagme “nulti stepen pisma” Rolanda Barthesa: “Nulti stepen pisma”, iz: *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 3–54.

33 Ješa Denegri, “Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva”, *Život umjetnosti* br. 22–23, Zagreb, 1975, str. 113–115  
Želimir Koščević (ed), *Julije Knifer – meandar iz Tübingena 1973–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1989; Ješa Denegri, “Julije Knifer”, iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa – Exat 51, Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 405; Zvonko Maković, *Julije Knifer*, Meandar, Zagreb, 2002.

34 Tada je reč o samoj slici kao mestu izvršenog čina slikanja.

35 Tada je reč o izvođenju slike u neslikarskom ambijentu, na primer: *Meandar u kutu* (1961), *Arbeitsprozess* (1975) ili *Meandar u Branimirovoj ulici* (1987). Slika je instrument intervencije u ambijentu. Knifer delom *Arbeitsprozess* uvodi sliku velikog formata u mikrogeografski prostor kamenoloma – videti: Julije Knifer, *Arbeitsprozess Tübingen 1975*, Edition Dacić, Tübingen, 1975.

36 Julije Knifer, “Zapisi”, *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb, 1983, str. 29.

37 Julije Knifer, “Zapisi”, *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb, 1983, str. 32.



i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizraženiji ritam upravo monotonija. Proces mojeg rada odvijao se bez oscilacija, a evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja slike. To je bilo pedeset devete godine.<sup>38</sup>

i

*Meandar* je tok jednog ritma. Ritam, pak, smatrao sam, nije trebalo komplicirati. Nisam želeo da bude dekorativan. Jednostavno, ispalo je onako kako jeste: horizontala, vertikalna, horizontala, vertikalna... u nizu. Niz onda stvara tok. Naravno, često na slici postoji samo jedan “akord”. Tada “tumači” odmah pomišljaju na “znak”... Ja nikada nisam radio “meandar” kao znak! Kao znak on nema značenja! Čak ni kada je najminimalniji – kada su samo tri vertikale i dve horizontale, kada počne dole, pa se popne gore, ode nadesno, pa se spusti dole. Probajte i Vi, evo ... na papiru... (Crta na hartiji ...) Evo... tako to izgleda... Dobro, sad, ja to i malo prilagodim plohi... Ima tu i moje slobode ... Znak? Igor Zidić je to – ne misleći ništa negativno – nazvao “meandar”... Ali znak?... Nikada nisam to radio kao znak!... Uopće ne!<sup>39</sup>

Knifer uporno, opsesivno, dosledno i cinično ponavlja samo jedno, a to čine i njegove slike, da ono na plohi jeste kontrolisana, ponavljana sa minimalnim varijacijama i monotona *topologija materijala* koja može postati znak ili koja je bila znak, odnosno, koja je arbitrarni motiv trenutnog i prolaznog prisutnjenja slikarevog gesta. Reč je, svakako, o anticipacijama označitelja. Knifer je *stavio u zagrade* znake slikarstva i zatim “ispunjene zagrade” odbacio: odbacio je svakodnevno značenjsko polje primarnih simbolizacija sveta umetnosti kao i svako *logocentrično* – metafizičko, iz duha izviruće – razumevanje značenjskog horizonta pojedinačnog strukturiranja plohe ili svih mogućih ploha u svetu i istoriji slikarstva. Ako se odbaci značenjski horizont tada ostaje, ne znak, već označitelj, a to je moment kome je oduzet smisao – tren zamrznutog ritma u plohi ili trag crtajućeg/slikajućeg *bića* koje ponavlja horizontala, vertikalna, belo, crno. To je čista materijalnost, neutralna tačka koja je otvorena različitim smislovima. Kniferovo slikarstvo, kao i svaka pojedinačna slika, oslobađa nas pritiska *scene Imaginarnog* ili *scene za Imaginarno*. Ako je struktura plohe koju aproksimativno nazivamo “meandrom” topologija označitelja i to topologija minimalnih i monotoni diskretnih varijacija nizanja motiva koji aproksimativno teže označitelju, tada je slika (*meandar*) ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj (sliku [*meandar*]). Ova slika, bilo koja Kniferova slika, biće, dakle, označitelj (slika) zbog kojeg svi ostali označitelji (slike) predstavljaju subjekt za neki označitelj (sliku).<sup>40</sup> Ako želimo biti doslovni tada vidimo da svaka vertikalna ili horizontalna zastupa subjekt (ruke slikara ili oko posmatrača) drugim vertikalama i horizontalama, odnosno, ritmici smenjivanja. Slično se može reći i za smenu crnog belim i belog crnim. Jedan označitelj reprezentuje sliku za sve druge označitelje, svi oni se ukazuju subjektu koji u ličnoj istoriji umetnika konstituišu hipotezu o umetniku i posmatraču. U lingvistici označitelj je, pisao je Lacan, slušni materijal, što, ipak, ne znači zvuk. U slikarstvu označitelj je istovremeno i slikovni materijal “meandra” i perceptivni začaureni materijal logike oka, što ipak ne znači da je označitelj specifična linija, boja, površina. On je materijal slikarstva ali nije već oblikovana forma. Označitelj prethodi liniji, površini i boji, kao što je jezik već dat u nesvesnom ali nije nesvesno. Metafizika označitelja, nasuprot humanističkoj metafizici subjekta i metafizici reprezentacija sveta/subjekta u slici, ne prikazuje i ne izražava (zato Knifer, verovatno, i piše o antislici), već postoji kao topologija označitelja. Označitelj (slika *meandra*) ne postoji bez topologije označitelja (ritma, strukture, traga). Ona ga produkuje, ali on je isto tako i njegova materija (prazna, ledena i nedokučiva materija). Knifer je materijalistički slikar koji pod sumnju dovodi poslednje sinhronijske instance slikarstva i time, paradoksalno, održava slikarstvo u potencijalnostima istoričnih interpretacija.

38 Julije Knifer, “Zapisi”, str. 30.

39 Žarko Radaković, “Još nisam iscrpeo svoje interese” (razgovor sa Julijem Kniferom), iz: Želimir Koščević (ed), *Julie Knifer – meandar iz Tübingena 1973–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1989, str. 17.

40 Sledio sam Lacanovu definiciju označitelja: “...naša definicija označitelja (druge i nema) jeste: označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj. Ovaj označitelj biće, dakle, označitelj zbog kojeg svi ostali označitelji predstavljaju subjekt: to će reći da u nedostatku tog označitelja, svi ostali ne bi predstavljali ništa. Jer sve što je predstavljeno, predstavljeno je za nešto”, iz: Žak Lakan, “Prevrat subjekta i dijalektika želje u freudovskom nesvesnom”, iz: *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 298.

## FUNDAMENTALNO SLIKARSTVO: ROBERT RYMAN

Rad američkog slikara Roberta Rymana (1930) je karakteristični primer analize osnova postupka stvaranja i procesa percepcije slike.<sup>41</sup> Sa pragmatičnošću tipičnom za američko slikarstvo on razvija autorefleksivnu praksu slikarskog izvođenja primarnih/fundamentalnih pikturalnih struktura. U pitanju su jednostavne slike čija je sintaksa eksplicitno prepoznatljiva i odgovara direktnom strukturiranju tragova poteza četke/špahtle sa belom ili sivom bojom. Rymanov postupak karakteriše usredsređenost na izvođenje kontrolisanih i analiziranih činova slikanja slike, pri čemu termin "slika" ne označava sliku nečeg (*picture*), već oslikanu površinu (*painting*). Slika ne prikazuje nešto, ona je površina koja u materijalnom optičkom smislu nešto nosi. Sintagma "slikanje slike" znači da pokazni čulni sadržaj slike nije nešto izvan slike i slikarstva, već govori o tome kako je slika formalno načinjena, tj. izvedena. U terminima semiotike Rymanove slike su aikoničke. Aikoničke slike su slike čije značenje proizlazi iz internih relacija semiotičkog sistema (tj. slike), a ne iz relacija semiotičkog sistema (slike) i nečega izvan njega (prirodnog ili veštačkog sveta, unutrašnje nužnosti, psihe, nesvesnog). Rymanova izjava:

Nikada se ne postavlja pitanje šta slikati, već samo kako slikati. *Kako* slikanja je uvek slika (*image*) – krajnji produkt<sup>42</sup>

ukazuje na tri bitna fundamentalna problema njegovog slikarskog rada: (1) da je slika očigledan i pokazan rezultat procesa slikanja, (2) da proces slikanja rezultira slikom koja predočava taj proces, i (3) da je slika posledica slikanja i da je tu pred posmatračem slika kao obrađena površina. Zatvoren (kružni) i jednostavan sistem odnosa u dugogodišnjoj Rymanovoj praksi pokazao se kao izvor niza problema u poznom modernizmu.<sup>43</sup> U stejntentu pisanom za izložbu *Documenta 7* iznesene su sledeće pozicije:

Smatra se da slikar ne mora da poznaje slikarstvo prošlosti da bi bio u stanju da se ispravno usmeri na probleme slikarstva. Upravo to znanje može onemogućiti otkrivanja, ono održava naše umove zatrpane prošlim postupcima, a naše viđenje čini statičnim i ograničenim na poznato.

Slikar je ograničen jedino stepenom svog opažanja. Slikarstvo je ograničeno jedino znanjem.<sup>44</sup>

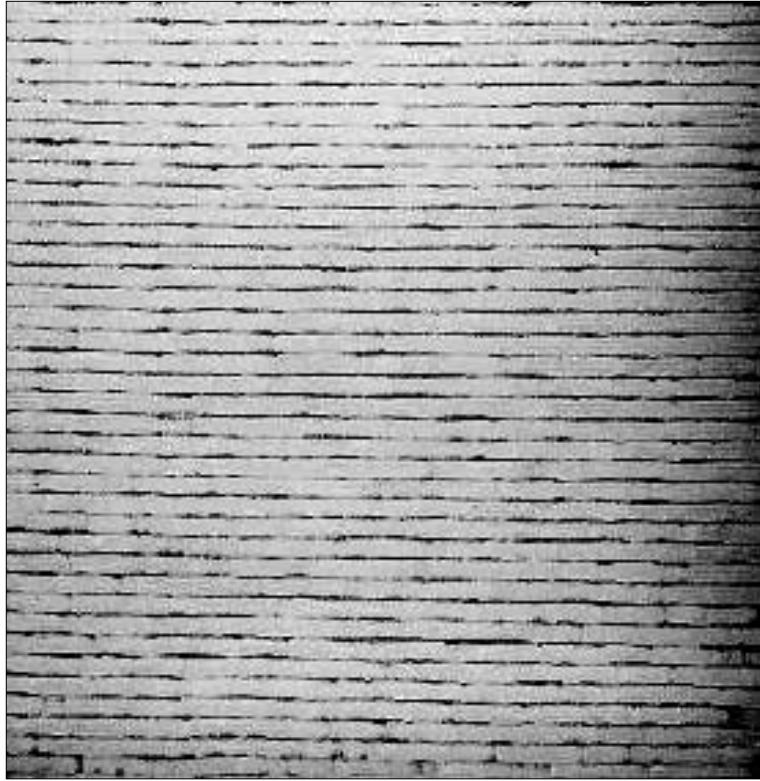
Prvi pasus Rymanove izjave uverava nas u njegovu eksplicitno modernističku, moglo bi se reći, možda, grinbergijansku poziciju. Naglašen je sinhronicitet perceptivnog, naspram dijahronijski posredovanog znanja, i usmerenost na medij čija je priroda sadržaj rada. Međutim, rečenice drugog pasusa ukazuju na paradoks koji vodi rascepu na sliku i slikarstvo. U osnovi paradoksa je razlikovanje slike kao pojave (optičkog ili pikturalnog objekta) i smeštenosti slike u kontekst kulture, što je pitanje slikarstva. Ryman sliku određuje u okvirima perceptivnog potencijala slikara na sličan način na koji Donald Judd definiše "specifični objekt". Nasuprot tako shvaćenju specifičnosti, autonomnosti i partikularnosti slike, slikarstvo je i kulturalni, a to znači društveno-saznajno određen sistem. Pod znanjem Ryman razume kulturalno determinisano poznavanje činjenica iz istorije umetnosti i kulture. Bitno je zapaziti, a u pitanju su nijanse, u čemu se Rymanov rad razlikuje od grinbergijanskog modernizma i zašto se može nazvati primarnim, fundamentalnim ili analitičkim pristupom slikarstvu. Od modernizma, na primer od Pollockove procesualne geneze slike i njegovog stava da stvara kao priroda, razlikuje se po tome što je Rymanovo procesualno izvođenje slike i sadržaj slike, a ne, osnova transcendirajućeg zahteva za onostranim (mitskim, podsvesnim), kao što je slučaj sa Pollockovim *dripping* slikama. Procesualni postupak izvođenja slike, prosipanje boje iz probušene kante, Pollockove slike uvode u sistem pararitualnog čina analognog ritualnom ulasku u materiju prirode ili zajednice šamanističkog indijanskog obreda, odnosno, karakteristične su intencije otkrića "potencijalnosti univerzalno simbolnog" u relativno arbitrarnom činu. Pollockova izjava da radi kao priroda globalni je stav o egzistencijalnoj nužnosti i uslovljenosti njegovog rada, stav koji je uvek metafora neke konkretne tehnike i proceduralnosti. U pitanju je metafora koja treba da omogući transcendiranje materijalnog stanja slike u viši red pojavnosti sveta. Rymanovo interesovanje za sliku je analitičko, primarno ili fundamentalno u smislu da praksa slikanja otkriva granice slike kao slike i slikarstva kao slikarstva, odnosno relacije subjekta-slikara i subjekta-gledaoca, njegovih perceptivnih i primarnih spoznajnih granica, i partikularne pojedinosti realizovane površine slike, odnosno potencijalne formalne, pragmatične i izvođačke opštosti slikarstva. Rymanov stejntent nije metafora već

41 Naomi Spector (ed), *Robert Ryman*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974; i Naomi Spector (ed), *Robert Ryman*, Whitechapel Art Gallery, London, 1977.

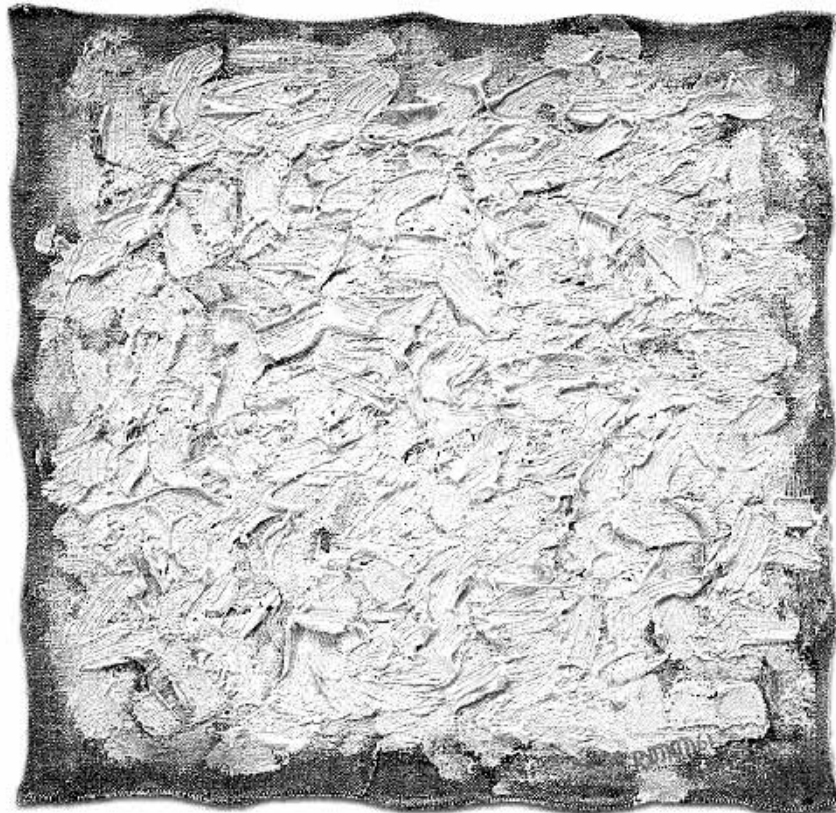
42 Izjava Roberta Rymana (1969), iz kataloga samostalne izložbe, Whitechapel Art Gallery, London, 1977, str. n.n.

43 Yves-Alain Bois, "Ryman's Tacit", iz *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 215–226.

44 Izjava Roberta Rymana, iz kataloga *Documenta 7*, Kassel, 1977, str. 68.



Robert Ryman, *Winsor 20*, 1966.



Robert Ryman, *Bez naziva*, 1961.

lokalizovana specifikacija izvesnog broja konkretnih materijalnih, perceptivnih i pikturalnih problema koje on direktno susreće i demonstrira u slikarskom radu. Dok je za grinbergovski slikarski modernizam autorefleksija sredstvo estetskog, a to znači na ukusu zasnovanog, pročišćenja medija i težnja ka idealizovanoj zamisli autonomije slike kao okidača “transcendencije”, “analiza”<sup>45</sup> je za Rymana lociranje specifičnih problema i paradoksa koncipiranja i izvođenja slike i slikarstva u ograničenom i zatvorenom sistemu produkcije, tj. autonomija slike nije cilj već polazište istraživanja i produkcije. Po njemu:

Ono što slika jeste, tačno je ono što (vi) vidite. Slika na valovitom kartonu i boja valovitog kartona i način kako je to učinjeno i način kako se to oseti. To je ono što je tamo.<sup>46</sup>

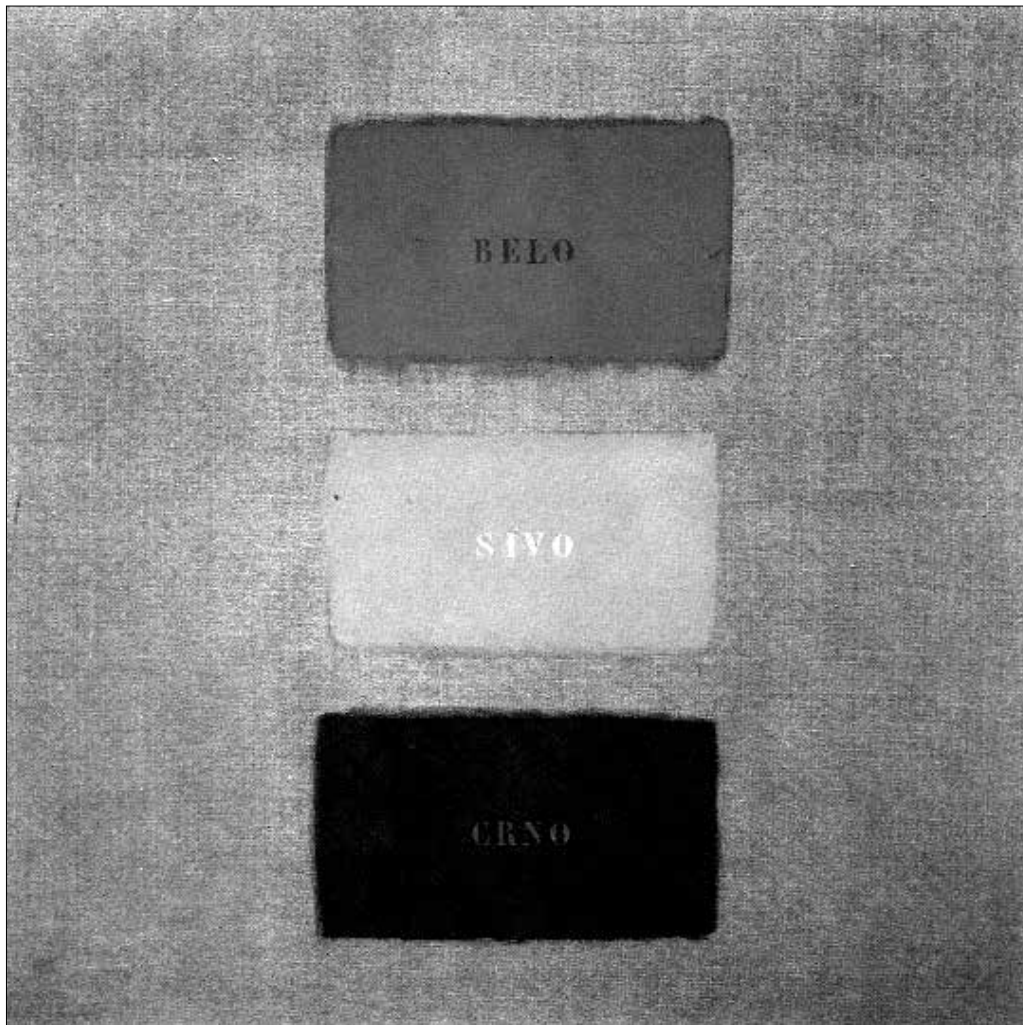
Ryman insistira na doslovnoj i pokaznoj lociranosti slike kao materijalne činjenice u pragmatičkoj situaciji perceptivnog čina. Slika pokazuje jedino način kako je načinjena. Rymanovo slikarstvo je *fenomenološko* jer se zasniva na očekivanju i kontroli specifičnog perceptivnog događaja. Njegovo slikarstvo je pozitivističko heurističko, pošto on pretpostavlja uzročni odnos između čina i materijala kojim se određuje efekat, tj. slika. Njegovo slikarstvo je pragmatičko pošto se zasniva na zamisli izvođenja čina slikanja i slici koja pokazuje tragove na osnovu kojih se može rekonstruisati ponašanje slikara. Njegovi fenomenološki, pozitivistički i pragmatički “gestovi” predočavanja slikarstva slikarstvom idu za tim da ukažu na granice slike i slikom slikarstva. Pri tome, kada se slikarstvu oduzme kriterijum verifikacije zasnovan na ukusu, dolazi se do očiglednosti arbitrarnog<sup>47</sup> izbora i imenovanja površine kao slike, jer, zapravo, i svi veliki sistemi slikarstva (na primer, renesansno, barokno, neoklasično, modernističko) svoju arbitrarnu konstrukciju skrivaju zahtevnošću normi ili kanona slikanja i percepcije slike u definisanom kulturalnom kontekstu. Neočekivano, izvedena i pokazana arbitrarnost izbora i imenovanja površine za sliku približava Rymanova dela zamisliva imenovanja i izbora u praksama dišanovskih *ready made-a*.<sup>48</sup>

45 Ovde reč “analiza” znači – ono što je usmereno ka otkrivanju i pokazivanju primarnih svojstava i odnosa elemenata unutar slike.

46 Phyllis Tuchman, “Interview with Robert Ryman”, *Artforum* no. 9, New York, 1971, str. 53.

47 Yves-Alain Bois, “Ryman’s Tacit”, str. 226.

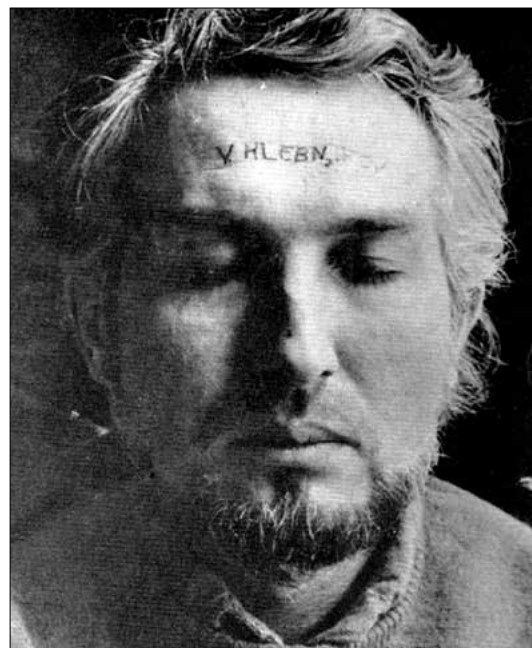
48 Thierry de Duve, “A Reinterpreted Critique”, u “The Monochrome and the Blank Canvas”, iz: *Kant after Duchamp*. The MIT Press, Cambridge, 1998, str. 277.



Radomir Damnjan, *Dezinformacija*, 1973.



Radomir Damnjan, *Besplatno umetniško delo*, 1974.



Radomir Damnjan, *U čast sovjetske avangarde*, 1972.

## RADOMIR DAMNJAN: INSTITUCIONALNE GRANICE MODERNISTIČKOG SLIKARSTVA

Kritično-modernističko slikarstvo Radomira Damnjana (Radomir Damnjanović, 1936) proisteklo je iz reduktivističkih evolucija beogradskog fantastičkog slikarstva kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina (*Asocijacija potonulog grada*, 1959, *Kabine na peščanoj obali*, 1962. ili *Peščana obala*, 1962) i suočenja sa radikalnim slikarskim eksperimentima američke postslikarske apstrakcije i slikarstva *tvrdih ivica* (*hard edge*) sredine šezdesetih godina (*Crveni krug*, 1965, *Ograničeni prostor*, 1968, *Crvena slika*, 1968. ili *Slika 1*, 1969). Po Ješi Denegriju, slikarstvo Radomira Damnjana uvodi savremeni urbani vizuelni jezik u jugoslovensku umetnost šezdesetih:

Kao što je na planu čistog plastičnog izražavanja doprineo ovom otvaranju ka internacionalizaciji govora, čime je svoju slikarsku misao učinio komunikativnijom u opštim relacijama a ujedno je i dokazao mogućnost autentičnog izrastanja jednog takvog govora u uslovnostima naše sredine, tako je i na idejnom planu današnje Damnjanovo slikarstvo nagovestilo neke simptome šireg kulturalnog značaja. Po tipu senzibiliteta, ovo slikarstvo dolazi kao potvrđenje jedne već potpuno asimilirane urbane kulture života, kulture koja radikalno odbacuje sve uske lokalizme i svaku nostalgiju za onim mentalitetom koji je definitivno prestao da bude adekvatan duhu i zahtevima savremene civilizacije. Ne iskazujući nikada neke partikularne i konkretne sadržaje, Damnjanov čisti plastički jezik pun je jednog vrlo određenog idejnog značenja: on se zalaže za mogućnost i neophodnost prerastanja postojećeg životnog i socijalnog konteksta iz “prirodne sredine” u “tehničku sredinu”, potvrđujući time ujedno i potrebu za otvaranjem mnogih naših duhovnih komunikacija prema najširim koordinatama modernog sveta. Po tim komponentama svog angažmana – po ozbiljnosti plastičkog traženja koje traje već punu deceniju, kao i po perspektivnosti svoje duhovne i misaone orijentacije – Damnjanovo slikarstvo sve više postaje ona vrednosna konstanta savremene jugoslovenske likovne umetnosti čije je delovanje danas živo prisutno i čiji primer može biti posebno inspirativan.<sup>49</sup>

Damnjanov protokontekstualni slikarski rad šezdesetih, kontekstualni tekstualni i performerski rad sedamdesetih, kao i postkontekstualni slikarski rad osamdesetih i devedesetih godina obeležen je nizom kritičnih iskoraka u preispitivanju pojavnih i kontekstualnih granica institucije i institucionalnih instrumenata modernističkog slikarstva. Damnjan je sa *Plażama* krajem pedesetih bio u okvirima srpskog i jugoslovenskog umerenog ili socijalističkog modernizma koji je obećavao evoluciju ka visokom reduktivnom modernizmu (*Crveni krug*, 1965. ili *Roze paket*, 1968). Međutim, Damnjan već u slikama *Paralelni element* (1968) ili *Crvena slika* (1968) ili *Slika* (1969) zamisao i realizaciju izvođenja pikturalne forme u slici zamenjuje *all over* efektom i konceptom rešavanja ravne površine slike kao objekta. Prelazak od stvaranja pikturalne forme na izvođenje konceptualno determinisane površine suočava ga sa vanslikarskim metaslikarski orijentisanim pitanjima o slici kao objektu intervencije u polju konceptualizacije statusa slike kao slike-slikarstva. Kad slika prestaje da bude trag egzistencijalnog čina stvaranja i postaje *taktički instrument* preispitivanja konceptualnih granica slike, slikarstva i slikara, tada Damnjan prestaje da stvara slike kao završene objekte i započinje da izvodi *meta-performans* sa aktuelnom i istorijskom institucijom slikarstva u poznom modernizmu. Njegov *performans U čast sovjetske avangarde* (1972–73), gde je na čelu ispisivao imena ruskih avangardnih umetnika, pažnju preokreće sa slikara kao stvaraoca koji nudi završeno delo, na slikara koji zauzima transparentan estetički, etički, politički i umetnički stav u odnosu na istoriju moderne umetnosti i sistem vrednosti u lokalnoj kulturi. Takođe serija radova *Dezinformacije* (1972–75) ukazuje na to da slikar kada postavi konceptualna pitanja o statusu institucije slikarstva u funkcionalnom smislu postaje umetnik koji može bilo kojom tehnikom ili medijem da preispituje logiku i granice slikarstva unutar umetnosti i kulture. Na primer, delo *Dezinformacija* (1973) je *mikroperformans* koji Damnjan izvodi sa osobljem Studentskog kulturnog centra i svojom porodicom. On se sa njima fotografishe, a onda na fotografiji figure osoblja i članova porodice imenuje imenom i prezimenom značajnih umetnika i kritičara (Jasnu Tijardović kao Susan Sontag, Dejana Damnjanovića kao Hanne Darboven, Dunju Blažević kao Sol LeWitta, itd). Delo *Dezinformacija – Green, White, Black* (1975) je triptih sa tri monohromne slike: na crvenoj slici piše *green*, na plavoj slici piše *white*, a na oker slici piše *black*. Ova dva sasvim različita rada pokazuju da slikar Radomir Damnjan preuzima kompetencije višemedijskog umetnika koji zamisao dezinformacije realizuje u različitim sistemima prezentacije. Umetnik nije vezan za jedan medij ili sistem/praksu prezentacija, već za mrežu komunikacionih kanala kojima zastupa polaznu *ideju*:

49 Ješa Denegri, predgovor u katalogu izložbe Radomira Damnjanovića Damnjana, *Slike*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1970, str. 5.

## Dezinformacije

U grupi radova sa nazivom “Dezinformacije” bila mi je namera da ukažem na potrebu demistifikacije u okviru ponašanja, mišljenja i stvaralaštva, kao i na druge negativne pojave u kulturi i njene globalne prezentacije, koje danas sve češće potpomažu stvaranje mita i lažne mitologije.

Iza čega, uglavnom, uočavamo instrumentalizaciju društveno-ideološkog tipa, kao i sve negativniji i razuzdaniji mehanizam tržišno-galerijskog karaktera.

R. D.

Beograd, mart 1973.<sup>50</sup>

Na ostvarenoj kritičnoj platformi problematizovanja statusa slikara/umetnika, slike/umetničkog dela i slikarstva/umetnosti nastaju sasvim različita vanslikarska (performanska, fotografska, filmska) dela kao što su *Čovek od novina ili mogućnost komunikacije* (1973), *Besplatno umetničko delo* (1974), *Devet puta Damnjan* (1975), *Ništa suviše u ljudskom duhu* (1975), *Identitet, destrukcija knjiga Marxa, Hegela i Biblije* (1975), ili *Samo nastavite, vaš život je perspektivan* (1976). Ovim delima se pokazuje da “slikarstvo” može biti decentrirano iz medijskog esencijalistički postuliranog sveta (slika jeste pikturalna ploha) u diskurzivni ili bihevioralni svet izvođenja naracija o slikaru kao umetniku, na primer, intelektualcu (*Ništa suviše u ljudskom duhu*) ili kritičkom protagonistu (*Identitet, destrukcija knjiga Marxa, Hegela i Biblije*) ili mačo-superstaru (*Samo nastavite, vaš život je perspektivan*).

Damnjan je na dramatičan način razorio status uspešnog lokalnog majstora beogradskog modernizma u socijalističkim uslovima, pokazavši fatalne kontradikcije statusa umetnika između lokalne i internacionalne identifikacije. Drugim rečima, on je modernističkom slikarskom esencijalizmu konfrontirao konceptualistički analitički, ali i cinički, nihilizam i fatalizam. Na primer, u tekstu “Ništa suvišnog u ljudskom duhu” on je opisao tu kritičnu poziciju modernističkog slikara/umetnika koji je uhvaćen u višeznačnu i nepremostivu zamku autonomije, utilitarnosti ili kritičkog cinizma:

Pokušajte da budete slobodni: umrećete od gladi. Društvo vas podnosi jedino ako ste čas servilni, čas surovi: ono je zatvor bez čuvara, zatvor iz koga čovek može pobeći samo mrtav.

Gde da odem, kada je jedino u ljudskoj zajednici moguć život. Pa iako se sve u nama njoj opire, nismo dovoljno drski da bismo u njoj prosili, niti dovoljno uravnoteženi da bismo se predali mudrosti. Na kraju krajeva, poput drugih, ostajemo u njoj praveći se prezaposleni. Odlučujemo se za to zahvaljujući zalihama lukavosti: manje je smešno izigravati život nego živeti.

Milano 1975.<sup>51</sup>

Ali, onog trenutka kada je kontekst antiesencijalističkog činjenja slikara kao umetnika realizovan, umetnik može početi da izvodi na arbitraran način i ulogu slikara, na primer, sa anomalijским kopijama ili parafrazama De Chirica (*Un falso De Chirico – La muse inquietanti 1918.* iz 1975) ili Carráe (*Un falso Carrá – Madre e figlio* iz 1976). Slikanje slike (apstrakcije, postslikarske apstrakcije, analitičkog slikarstva, postmodernog *pattern* slikarstva, *pattern* objekata) ili izvođenje video-performansa (*Čitanje Marxa, Hegela i Biblije uz svetlost šibica*, 1976) više nisu dela modernističkih pravolinijskih evolucija unutar pikturalne forme ili unutar slikarskog ili umetničkog medija, već jednostavne ili složene taktike umetnika kao slikara i slikara kao umetnika u razgranatom dekonstruisanju modernističke uređenosti i homogenosti stvaranja, izražavanja ili izvođenja slikarstva u prividnom prostoru autonomije umetnosti. U tom smislu, Ješa Dengri ukazuje na to da Damnjan uspostavlja razgranatu praksu koja se kreće između *tautologije* i *referencijalizma*, ne opredeljujući se za jedan pol, već ulazeći u igru usložnjavanja i konfrontacija mogućnosti koje polovi tautologije i referencijalnosti obećavaju. Jer, autonomija slikarstva jeste privid, ali privid koji je proizveden u materijalnim uslovima slikarstva kao društvene prakse, a to znači da autonomija slikarstva nije transpolitička, već zaista konkretno politička praksa. Damnjan je, istovremeno, težeći tautologiji u slikarstvu (na primer, postavka slika u Kunsthal, Tübingen, 1979) tragao za samim *slikarstvom kao slikarstvom*, dok je u referencijalnim radovima težio ka ekspliciranju odnosa slikara kao umetnika u svetu umetnosti, kulturi i društvu.<sup>52</sup> Nestabilnost njegove pozicije, otvorenost i potencijalnost mogućih rešenja i neočekivani cinički ili metafizički obrti, pokazuju da poznomodernističko slikarstvo u pojavnom, institucionalnom i konceptualnom smislu nije autonomno umeće proizvođenja lepih objekata, već složeno mnoštvo taktičkih pozicioniranja i depozicioniranja (lociranja i delociranja umetničkih praksi) u svetu umetnosti, kulturi i društvu.

50 Radomir Damnjan, “Dezinformacije”, iz: *Ničeg suvišnog u ljudskom duhu*, Edition Dacić, Tübingen, 1978, str. n.n.

51 Radomir Damnjan, “Ništa suvišnog u ljudskom duhu”, iz: *Ničeg suvišnog u ljudskom duhu*, str. n.n.

52 Ješa Dengri, “Radomir Damnjanović Damnjan – Ničeg suvišnog u ljudskom duhu”, iz kataloga *Radomir Damnjanović Damnjan – Izložba 1958 –1986*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

## KONCEPTUALNO SLIKARSTVO: GERGELJ URKOM

Radovi Gergelja Urkoma<sup>53</sup> (1940) su *preseći* tekstualnosti i vizuelnosti suočenjem graničnog minimuma vizuelnih i nevizuelnih indeksacija procesa generisanja dela i procesa izlaganja dela. Ovde se koristi termin “generisanje” umesto termina stvaranje ili slikanje, zato što se ukazuje na formalizovane konačne korake procesa realizacije dela na osnovu koncepta (zamisli i plana) i propozicija (sadržaja zamisli ili plana). Zamisao “generisanja” se sprovodi medijem teksta (uspostavljanje lingvističkog ili semiotičkog izraza propozicije) i procedurom medijskog (materijalnog) rada sa vizuelnim (pomeranja dva lista čiste bele hartije, snimanje kretanja kazaljki sata na foto-kopir mašini, postavljanje slike u različite odnose prema suncu ili definisanje koncepta i formalnog rešenja *međusloja* slike). Tekst je drugostepeni diskurs u odnosu na “vizuelno”: sadržaj tekstualnog rada su procedure izvođenja odnosa unutar vizuelnog materijala. Tekst prethodi radu, deo je rada ili je zaključak o procesu izvođenja dela. Urkom polazi od karakterističnog konceptualističkog kritičkog stava prema visokom modernizmu i njegovoj estetici zasnovanoj na viziji (vrednostima, uverenjima) da delo svojim originalnim stvaralačkim iskorakom prethodi jeziku i znanju šta umetnost jeste. Urkom pokazuje da lingvistički jezik kao reprezent propozicija koje reprezentuju intencionalna (i druga viša kognitivna stanja) prethodi stvaralačkom činu uspostavljanja optičkog poretka slike. Urkom je formiranjem preseka diskurzivnog i vizuelnog naznačio korelacije lingvističkog, mentalnog i vizuelnog u procesima *perceptije* i *aperceptije* slikarstva. Videti sliku nije tek neposredni doživljaj optičkog poretka pred okom, već sticanje znanja o optičkom poretku i odnosu koji optički poredak uspostavlja između intencija umetnika i intencija posmatrača. Slika postoji upravo tako što reprezentuje jedan optički poredak za sve druge optičke poretke (subjekte u optičkom odnosu).

Delo *Šest minuta rada časovnika* (1971) objedinjuje postdišanovski koncept upotrebe vanumetničkog objekta ili pojava kao umetničkog dela i autorefleksivni stav da je generisanje dela sadržaj dela. *Šest minuta rada časovnika* je rezultat rada dve mašine: časovnika i fotokopir mašine. Umetnik priprema rad, koncipira ga i konceptualno definiše kao projekt, a sam čin realizacije sprovode mašine, uloga kopiranta je sekundarna. Rad je događaj u trajanju od šest minuta tokom kojih je fotokopir aparatom sniman rad sata. Dobijene kopije su dokument rada. Kako kopije posmatrača informišu o procesu rada, one su autorefleksivno usmerene. Receptija fotokopija je receptija dokumenta na osnovu koga se rekonstruiše događaj, kako je događaj artifičijelna situacija on pruža podatke za rekonstrukciju intencija umetnika, a razaznavanje intencija umetnika ukazuje na koncept. *Šest minuta rada časovnika* ima još jedan bitan demonstrativni aspekt: ukazuje se na razlikovanje intencionalnog rada umetnika i neintencionalnog *mehaničkog* rada mašina. Između intencionalnog rada umetnika i mehaničkog rada mašina postoji uzročna veza, ali ne i podudarnost (homologija). Intencija uvek ostaje spoljašnja načinu na koji sat radi i na koji fotokopir mašina snima. Intencija određuje da će da nastane slika rada sata, ali ne utiče na izgled slike. Ova suptilna razlika (procep koji se javlja između intencionalnog ljudskog i neintencionalnog mehaničkog sveta) ukazuje se kao moguća alegorija razlike *svesnog* i *nesvesnog*. Delo *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije* (1973) u odnosu na *Šest minuta rada časovnika* dalji je korak u razvoju konceptualne determinisanosti rada. U radu *Šest minuta rada časovnika* koncept rekonstruišemo iz dokumentacije (tragova, produkata) događaja – koncept nije ekspliciran u delu već je iznad dela, koncept je nešto što treba otkriti i učiniti vidljivim iz dela. U *Strukturalnoj shemi...* koncept je konstitutivni deo rada. Publikovane su dve verzije rada: (a) verzija u kojoj su dati dijagrami mogućih kombinacija komada papira sa tekstualnim propozicijama, i (b) verzija u kojoj su date četiri fotografije procesa rada sa papirima i tekst koji saopštava propozicije. U oba slučaja rad se odnosi na potencijalni realni događaj. Verzija sa dijagramom kao projekt ukazuje na potencijalno mogući niz događaja, a verzija sa fotografijama kao dokument ukazuje na realizovani događaj. Tekst koji prati rad ima tri funkcije: (1) da opiše strukturu rada, (2) da eksplicira intencije umetnika i (3) da učini dijagrame i fotografije čitljivim i koherentnim. Za razliku od *Šest minuta sata*, posmatraču ili čitaocu nije omogućena potencijalna rekonstrukcija, već je ponuđen model i struktura obavljene autorefleksivne rekonstrukcije. Umetnik je obavio autorefleksivnu rekonstrukciju i ponudio ju je kao delo. Tekst glasi:

I – Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije.

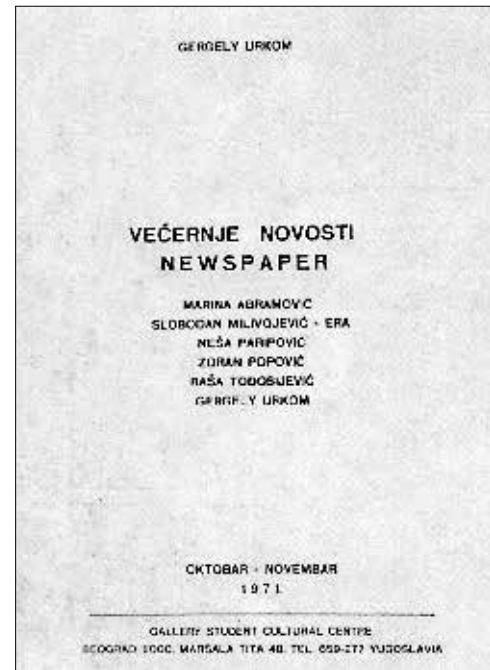
Jednom prilikom, bez posebne namere, izveo sam fotokopiju čiste bele hartije. (Princip po kome je ta mašina radila omogućavao je da se dođe do pozitivna i negativna – kopije su bile slepljene). Ta dva lista sam uzeo kao jedan čist list bele hartije, kao jedan list koji je s obe strane beo (s tim što je između njih jedna

53 Jasna Tijardović “Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 55–59; “Gergelj Urkom: Predviđam red novog reda” (sa Gergeljom Urkomom razgovarali Ješa Denegri i Jovan Čekić), *Moment* br. 23–24, Beograd, (1991) 1995; Miško Šuvaković, “Optička i konceptualna granica slikarstva – Gergelj Urkom”, iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 131–144; Ješa Denegri, “Gergelj Urkom”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 140–147; Ješa Denegri, *Monograph Gera Urkom*, Macura Publication, Vienna, 2005.





Gergely Urkom, *Čebe (Drangularijum)*, 1971.



Gergely Urkom, *Novine*, 1971



Gergely Urkom, *Šest minuta rada časovnika – Xerox*, 1971.

strana bela a druga crna). Ta celina, kao jedan list, uzeta je u ovoj strukturalnoj vežbi zajedno sa čistim listom bele hartije koji je poslužio kao objekt za fotokopiranje.

Ta dva lista u shemi nalaze se uvek u novim međusobnim odnosima, u smislu jedne apstraktne vežbe pamćenja prethodnih položaja. Vežba se obavlja po pravilima, koja se mogu uočiti iz strukturalne sheme. Namera mi je bila da stvorim mentalnu strukturu u procesu unutar dva lista papira. Oni se testiraju po pravilima, koja su izvedena iz mogućih odnosa između ova dva lista. Tako, ta dva lista ne predstavljaju više jedino sebe same. Skup pojedinačnih stanja – položaja ta dva elementa uslovljava tip samosvesti na poseban način.

Tokom celog procesa na shemi se pojavljuju slike sa izvesnim promenama osnovnog tipa. Ono što se u ovoj strukturi realno pojavljuje upravo je ukidanje čisto realnih granica. Ovde sam Ja samo pred-ideja kao jedina intervencija moje svesti u realnom, vidljivom. Mislim da ovako posmatrana, ta dva slična, skoro ista elementa, mogu uticati na preorganizaciju mentalne slike prilikom posmatranja, isticanjem pomeranja i odstupanjem od njihovih naizgled jedino realnih odnošenja.

II – Slajd projektor kao subjekt: slajd šou predstavlja elemente mentalne slike. Pojedinačni elementi (slajdovi) prikazanog materijala odgovaraju pomenutim elementima u strukturalnoj shemi. U slajd prikazivanju elementi se pojavljuju bez pravila i redosleda niza.

Slajd projektor kao subjekt – koji stvara i slajd šou kao ilustracija stvaranja mentalne strukture preoblikovanjem mentalnih procesa u slike.

III – Ja kao pred-ideja (jedina intervencija moje svesti) i sistem kao odnos izmirenja ljudske slobode i prirodne nužnosti.<sup>54</sup>

Pojam “predideje” je analogan pojmu *koncepta*. Pred-ideja je nacrt, pretpostavka koja sadrži umetnikove intencije i konceptualni potencijal za realizaciju rada. Pred-ideja je, po bliskom Urkomovom saradniku Zoranu Popoviću, mišljena a ne realizovana zamisao. Pred-ideja je osnova iz koje se zasniva i realizuje *vežba*. Pred-ideja je metafizički model dela kao misaonog uzorka (duhovne tvorevine). Pred-ideja, ovako formulisana, ima odlike intencije (namere, mentalne usredsređenosti na spoljašnji objekt), plana i programa delovanja. Pojam “mentalne strukture” odgovara formalnim misaonim operacijama koje imaju funkcionalnu ulogu u kombinatorici rada sa dva bela papira. Mentalna struktura je okvir misaonih operacija, slika i sadržaja koji se odnose na pravila kombinovanja dva lista papira, memorisanje ostvarenih kombinacija i zamišljanje rada. U tom smislu Urkomov rad nije ni prezentacija vizuelnog dela ni prezentacija nekog fizičkog procesa, već je traženje kriterijuma za eksplikaciju unutrašnjih mentalnih struktura. U tom smislu on i zapisuje:

Vizuelno-fizički faktori su samo podsticaj za mentalno poimanje određene ideje. A osnova te ideje sadržana je u delu mentalnih procesa stvaraoaca. Ovako shvaćeno delo je u stanju da preorganizuje mentalni proces posmatrača.

Sistem, struktura, pozicija i odnosi koji su prisutni u delu odnose se na sistem, strukturu itd. Ne predstavljaju se kao svršene za svest posmatrača, ali, ipak, ne pružaju mu slobodu da interpretira. Oni su to što jesu, a ne nešto drugo. To su elementi jedne nove strukture i poretka stvarnosti zasnovanih na realnim, fizičkim faktima.<sup>55</sup>

Delo *Dvostruko propozirano delo* (1974) je plakat sa fotografijama, dijagramom i tekstem. Tekst čine dve propozicije:

Prva propozicija:

Duže strane slike odgovaraju visini mojih kolena, a kraće dužini mojih koraka. Fotografije predstavljaju dva koraka potrebna da bi se stvorio prostor približne veličine kao što je veličina slike.

Druga propozicija:

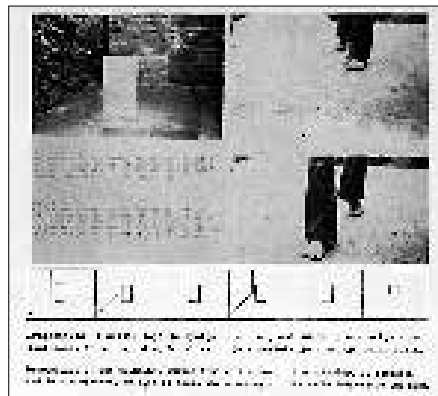
Slika, koja je spolja okrenuta prema suncu, predstavljena je u šest šema. Na svakoj od njih, slika i njena refleksija stvaraju jedan oblik.<sup>56</sup>

*Dvostruko propozirano delo* je drugostepeni rad (metajezičko delo) zato što je njegov sadržaj drugo umetničko delo o kome govori i čijom upotrebom nastaje. Propozicija je po Urkomu izvedena iz zamisli predideje. Propozicija je rečenica ili tekst koji izražava sadržaj ili informaciju o određenju umetničkog rada. Određenje umetničkog rada može biti:

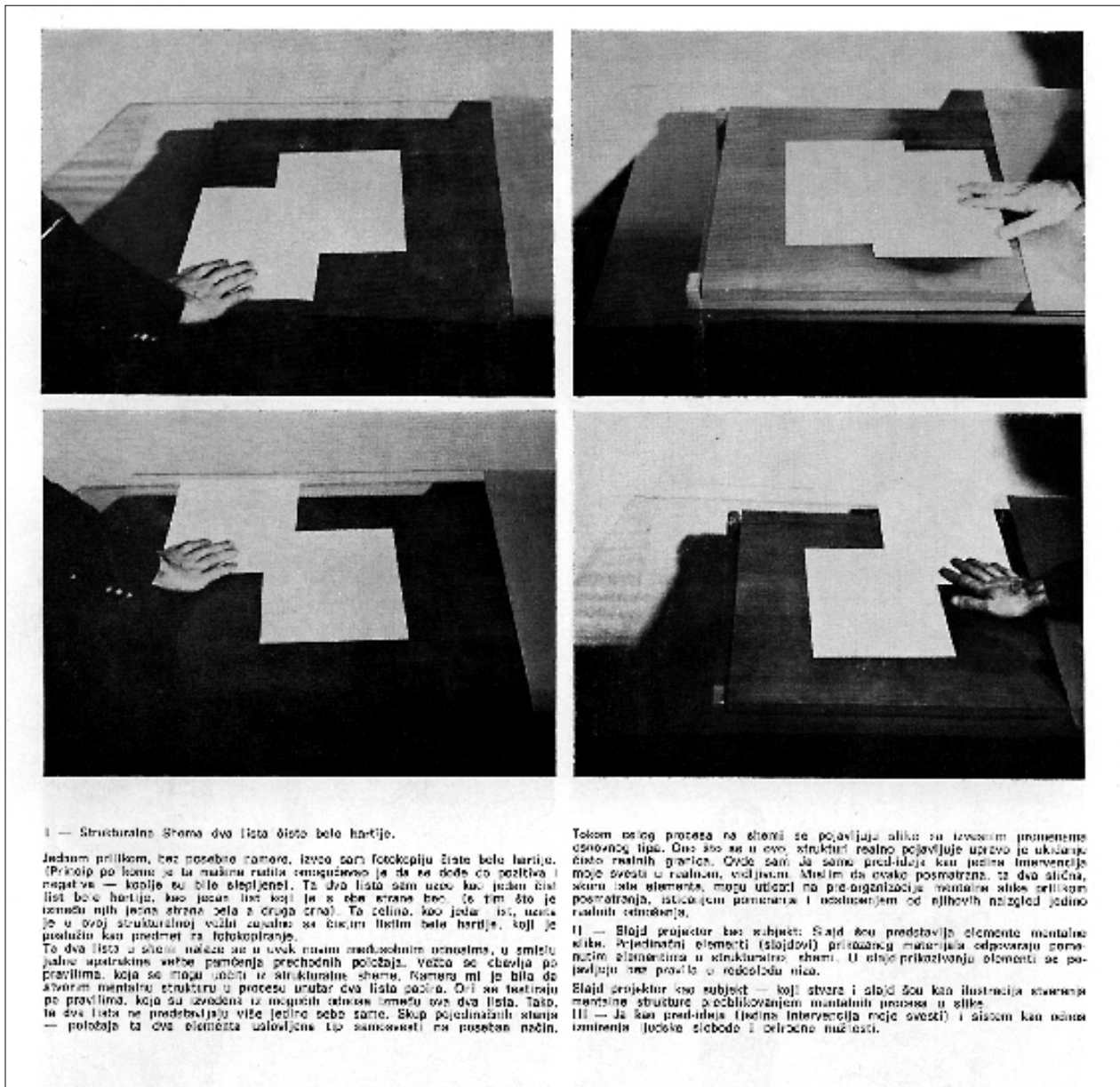
54 Gergelj Urkom, *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije*, SKC, Beograd, 1973.

55 Gergelj Urkom, iz: *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972, str. n.n.

56 Gergelj Urkom, tekst sa plakata, 1974.



Gergelj Urkom, *Dvostruko propozirano delo*, 1974.



Gergelj Urkom, *Strukturalna shema dva lista belog papira*, 1973.

(1) pravilo konceptualne kombinatorike povezivanja elemenata u strukturalnu shemu, (2) konvencija korespondencije umetničkog rada i pojava izvan umetničkog rada, i (3) opis procedure građenja rada. Karakteristično je da propozicija i realizovani umetnički rad u prezentaciji imaju isti stepen važnosti. Urkomov napor da osmisli, a ne samo da naslika sliku osnova je autorefleksivnih procedura koje iz rada u rad evoluiraju u konceptualnu strategiju *jezičkih igara* umetnosti. Ali, *jezička igra* nije primer ludističkih zahteva za emancipacijom, slobodom i ekstatičkim ili opsesivnim ponašanjem, već konceptualna strategija kojom se pokazuje da bitni, pa čak i ontološki aspekti slikarstva ne proizlaze iz ontologije uređenja optičkog ili morfologije dela. Urkom precizno crta mape mogućih strategija i taktika neoptičkog determinisanja slike i slikarstva u dijapazonu od fiziološke perceptivne granice vida (njegovi problemi sa sopstvenim vidom) preko fizičkih determinanti (dimenzije koraka ili odsjaj sunca) do konceptualnih kôdova (kojima se reprezentuje umetnikova pred-zamisli, intencija, propozicija, lingvistički izraz propozicije i odluka).

Slikarstvo Gergelja Urkoma usredsređeno je na dva problema: (I) na optičku i konceptualnu granicu slikarstva, i (II) na optičku i konceptualnu rekonstrukciju generativnih puteva građenja (slikanja) i uspostavljanja slike kao umetničkog dela. Njegovo slikarstvo je konceptualno u tom smislu da on teži linearnom odnosu koncepta kao *predideje* za generisanje slike, tj. za postignuće njene čulne pojavnosti.

Optička granica je minimum pikturalnih, reprezentativnih, ikoničkih, indeksnih i simboličkih aspekata (konstrukata) na kojima opstoji slika kao slika slikarstva. Optička granica slike je granica sa tri moguća sveta: sa imaginarnim (moć predočavanja i konceptualizacije), sa simbolnim (moć semantizacije predstava) i sa realnim (moć prepoznavanja ontologije slike i mogućih razlika ontologije prekoračenja slike). Optička granica slikarstva je uzglobljena između skupova efekata koji se mogu opisati kao optičko racionalno (motivisano postignućem smislenog poretka), kao optičko nesvesno (nemotivisano prirodom subjekta postignuće povezivanja optičkih elemenata ili označitelja u poredak čiji se smisao ne može do kraja razjasniti) i kao optička retorika (skladište ili depo mogućih formula, primitivnih gramatika, uobičajenih ili neuobičajenih shema koje se mogu upotrebiti intencionalno saglasno optičkoj racionalnosti ili koje mogu upotrebiti umetnika saglasno optičkom nesvesnom). Govor o granicama slikarstva je smešten između dva pola: (1) vitgenštajnovskog asketizma koji ukazuje na to da o onome o čemu se ne može govoriti treba ćutati (analogno: treba slikati ono što se može slikati, a to je pikturalno-materijalni poredak optičkih indeksa), i (2) lakanovskog hedonizma koji ukazuje na to da uvek više govorimo nego što znamo (analogno: slika uvek pokazuje nešto što intencija, znanje, samosvest ili ideologija slikara ispušta, skriva, potiskuje, sažima, metaforizuje i čini posrednim).

Konceptualna granica je minimum atomskih stavova slikarstva (ili umetnosti), uverenja, vrednosti, epistemoloških shema i modusa predočavanja kojima umetnik barata da bi generisao nešto što može biti prihvaćeno za sliku slikarstva. Konceptualna granica je diskurzivna logika uspostavljanja, prihvatanja ili odbacivanja lingvističkih i semiotičkih (ili njihovih analogija) uslova kojima neki svet umetnosti za sebe prihvata nešto kao sliku i na osnovu toga interpretira ili ne interpretira nešto kao sliku. U jednom trenutku moderne umetnosti (pozni modernizam i konceptualna umetnost) konceptualne granice su definisane kao mogući kriterijum rasprave i analize optičkih granica slikarstva. Rekonstrukcije generativnih puteva građenja slike posredstvom fotokopir aparata, pomoću komada belog papira ili preko slikarskog platna, četke i uljane boje je zahvat konceptualnog lociranja (indeksiranja), opisivanja i interpretiranja produktivnog modela. Kada je umetnost, preciznije slikarstvo, prestala(o) da bude praksa prikazivanja sveta i postala praksa proizvođenja specifičnog i autonomnog sveta, ona je tematizovala sebe kao komad (konkretizam), kao specifični objekt (minimalna umetnost) i kao teorijski objekt (konceptualna umetnost). Teorijski objekt je umetničko delo koje ima tu moć da sebe ili umetnost postavi za svoj epistemološki objekt. Drugim rečima, teorijski objekti su dela koja tematizuju generativne puteve nastajanja umetničkog dela (autorefleksivni radovi), pojavnost umetničkog dela (u najširem smislu procesualni radovi) i izgled (analitički radovi). Pri tome, generativni putevi, pojavnost i izgled su koncepti analogni logičkom, lingvističkom i semiološkom metamodelovanju jezika. Pojam jezika ovde treba shvatiti dosta široko kao intencionalnu i artikulišuću delatnost izražavanja, prikazivanja i komunikacije. Jezik jeste otvoreni i promenljivi skup (familija, zbirka) materijalnih elemenata bilo koje vrste, oblika pojavljivanja i izgleda, podređen intencionalnoj artikulaciji u procesu izražavanja, prikazivanja ili komunikacije. Radovi Gergelja Urkoma pripadaju konceptualnoj umetnosti i njenim analitičkim (tautološkim) procedurama u onom smislu u kome slikarstvo postaje objekt istraživanja i generisanja lingvističkih (tekstualnih), semioloških (znakovno-produktivnih) i medijskih metajezika. U Urkomovom slučaju metajezik je model kojim se prikazuje formalna problematika slikarstva sredstvima slikarstva ili neslikarskim medijskim formulacijama. Takav metajezik nije lingvistički prirodni jezik o nekom drugom prirodnom jeziku, već umetničko delo kojim se analizira ili raspravlja drugo umetničko delo, preciznije, umetničko delo kojim se analizira i raspravlja propozicije (sheme, formule) građenja, izgledaju i recepcije umetničkog dela (slike slikarstva). Konceptom (delom konceptualne umetnosti) se svako umetničko delo prikazuje kao jezik ili izraz propozicija o umetnosti, preciznije o slikarstvu. Propozicija je konkretizovani koncept koji se može izraziti različitim jezicima (lingvističkim, slikarskim, bihevioralnim, fotografskim).

*Negativnu ontologiju* umetnosti Urkom je definisao još u ranom stejtmentu iz 1971. Stejtment je ispisan rukom na papiru koji je izložen na vratima galerije SKC-a. Čitamo:

UMETNOST NIJE DELO  
UMETNOST NIJE ŽIVOT

UMETNOST NIJE SLOBODA  
 UMETNOST NIJE IDEJA  
 UMETNOST NIJE SADRŽAJ  
 UMETNOST NIJE U FORMI  
 (...)  
 UMETNOST NIJE JEZIK  
 UMETNOST NIJE PROJEKT  
 UMETNOST NIJE KONCEPTUALNA  
 UMETNOST NIJE ČULNO  
 UMETNOST TO NISAM JA  
 UMETNOST NIJE LOGIČNA  
 UMETNOST NIJE ...<sup>57</sup>

Ukazuje se na negativnu ontologiju u Urkomovom radu iz dva razloga: (1) konceptualni čin radikalizacije modernističke autonomije (posebnosti) umetnosti postaje kritička negacija modernističkih ontoloških i morfoloških određenja umetnosti (Urkom ukazuje na granični moment nastajuće inverzije) i (2) čulno pojavni medijski čin rada sa konceptualnim determinacijama vizuelnog, optičkog i likovnog ukazuje na to da su aspekti slikarstva uvek relativni, nestabilni i otvoreni promeni.

Serija slika vezana za problem međusloja, izlagana na samostalnoj izložbi u Galeriji SKC-a 1977. u Beogradu eksplicitno je vezana za problem jezičkih igara slikarstva. Propozicija je konceptualna shema iz koje se izvode strukturalni odnosi bojenih slojeva slike. Propozicija je projekt koji determiniše sliku, ali istovremeno u slici se otkriva propozicija. Prevođenje iz diskurzivnog u vizuelni sistem (produkcija slike) i iz vizuelnog u diskurzivni sistem (repcija slike) jezičke su igre u kojima se dve različite aktivnosti, sa tipično različitim ontološkim tačkama gledišta, upisuju jedna u drugu. Upisivanje ontološke tačke gledišta diskurzivnog izraza propozicije u vizuelni izraz propozicije suočava logiku diskurzivnog poretka i vizuelnog poretka. Krajnja instanca (idealni doseg) Urkomovog rada je ambicija da se pokaže da, kao što jednu propoziciju možemo izraziti različitim lingvističkim jezicima, tako jednu propoziciju možemo izraziti i različitim jezičkim igrama (govora, dijagramskog shematizma, slikarstva). Na primer, triptih *Beli međusloj* je u relaciji sa propozicijama teksta *Tri bela međusloja / Akril na platnu / Slikane propozicije*:

Međusloj je određen indikacijom prvog sloja (potezima crne boje) i indikacijom trećeg sloja (potezima bele boje). Na platnu I slikane su propozicije prvog sloja (potezi crnom bojom dijagonalno raspoređeni po platnu) & propozicije drugog sloja – tj. međusloja (prvi sloj je prekriven jedinstvenom polutransparentnom belom bojom). Na platnu III slikane su propozicije međusloja (pnete sa platna I – polutransparentna boja bela površina) & propozicije trećeg sloja (potezi belom bojom dijagonalno raspoređeni po platnu). Sadržina platna I & II su slikane propozicije koje se odnose na radni proces nastanka finalnog/centralnog dela ovog rada.

P.S. Propozicije ovde služe izrazu refleksija o slici i one (propozicije) ne govore o sadržajima neimanentnim u njima.<sup>58</sup>

Triptih *Beli međusloj* je slikarska prezentacija *jezičke igre* građenja slike. Reći da je triptih slikarska prezentacija mogućnosti jezičke igre građenja slike ne znači da je slikarstvo lingvistički jezik ili da je slika jezički kôd, već da triptih funkcioniše analogno funkcionisanju jezičkih igara. Jezička igra autorefleksije slikarstva u slučaju belog triptiha zasniva se na dve teze: (1) da propozicije izražavaju sadržaje imanentne za sliku i slikarstvo, što ih čini različitim od propozicija rada *Dvostruko propozirano delo* ili *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije* koji govore o vanslikarskim kriterijumima, i (2) da se izlažu umetnički radovi kao slike-izrazi-propozicija kao stupnjevi izgradnje dela, prva i treća slika triptiha prezentuju faze realizacije kompletnog dela, tj. druge slike triptiha, time je vremenski sled realizacije dela razložen na tri stupnja, svaka slika prezentuje finalni stadijum jednog stupnja. Urkomov pristup slikarstvu, zasnovan na modelu propozicija, kompleksan je analitički model eksplikacije strukture građenja, prezentacije i determinisanja slike u rasponu od fizičkih determinanti (korespondencije dimenzije slike i koraka) spoljašnjih u odnosu na sliku, do materijalnih interno slikarskih determinanti (međuslojevi boje). Zamisao propozicije je razvijana kroz tri slučaja: (a) propozicija je diskurzivni izraz predideje i ona prethodi delu, (b) propozicija umetnosti se izražava diskurzivno (rečenice o umetnosti ili konkretnom radu), pikturalno (slike) i fenomenalno (situacije sa upotrebom slike u odnosu na refleksije sunca), i (c) propozicija je tehničko pravilo internih međuzavisnosti strukturalnih odnosa unutar slike, kada je izražena diskurzivno ili je eksplicirana u triptihu ukazivanjem na faze realizacije slike, ona zadobija karakter nadgradnje

<sup>57</sup> Iz kataloga *Oktobar 72*, Galerija SKC-a, Beograd, 1972, n.n.

<sup>58</sup> Gergelj Urkom, *Urkom*, Galerija SKC-a, Beograd, 1977, n.n.

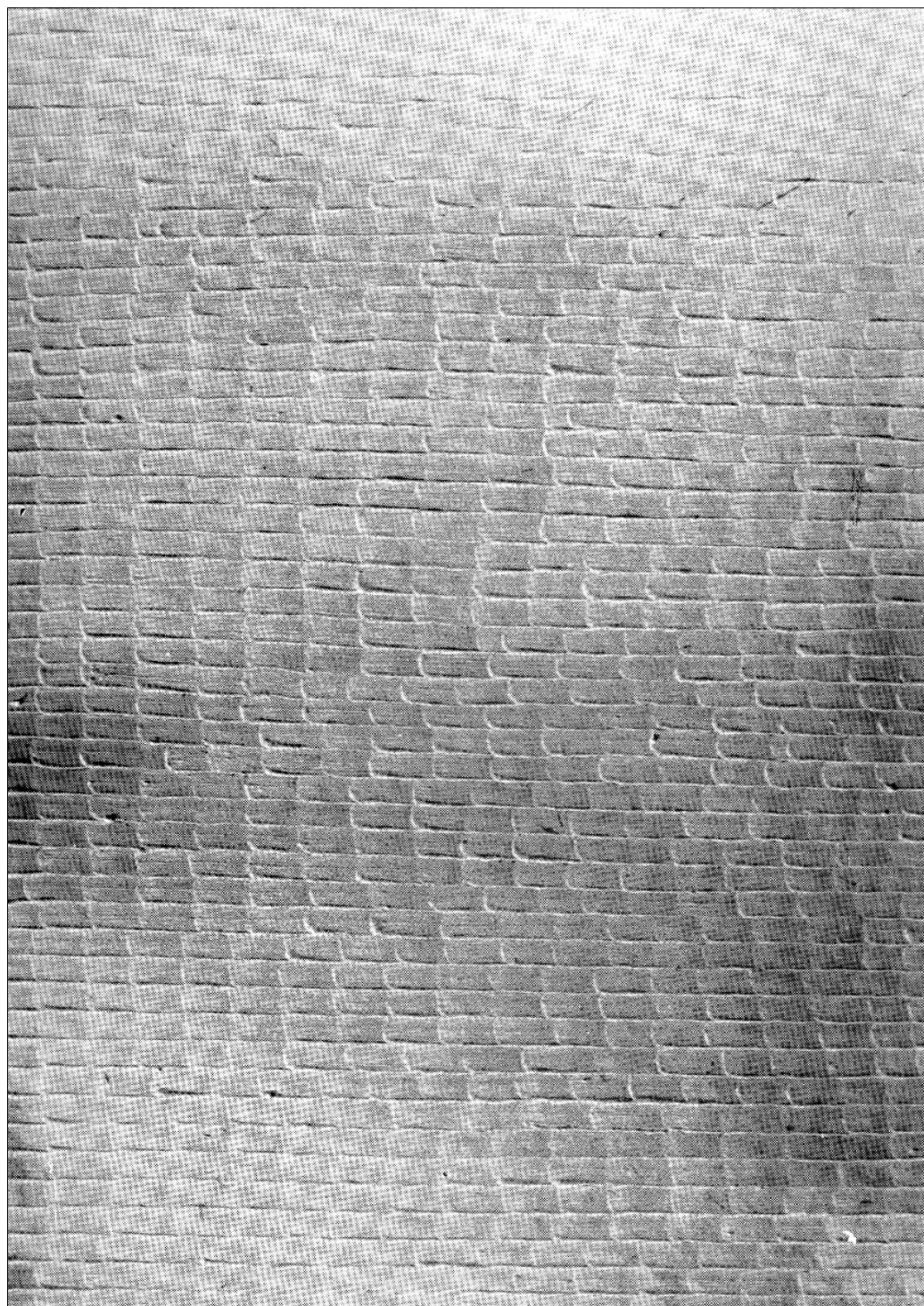
slikarstva postajući u refleksivnom smislu slikarstvo o slikarstvu. Urkom konstruiše model međusloja ukazujući na jedan konkretan problem (stanje) svakog slikarskog dela, ali i kao mentalnu projekciju (zamisao) koju smešta između podloge i površine slike. On neprozirnost apstraktne slike, koja u svojoj plošnoj materijalnosti redukuje i negira iluzionizam optičke dubine i zamisao treće reprezentativne dimenzije, narušava idejom međusloja i njegove ontološke utemeljenosti. Međusloj je istovremeno konkretistička potvrda materijalne strukture apstraktne slike i poremećaj konzistentnosti dvodimenzionalnosti ukazivanjem na ideju sloja, a to znači dubine.

Povratak slikanju, na primer, u triptihu *Beli međusloj* ukazuje se kao paradoksalni korak (prodor) u paradigmu slikarstva. Slika kao teorijski objekt u određenom trenutku postignuća ispunjenja optičke celovitosti (samodovoljnosti da bude autonomno umetničko delo) odvaja se od teorijskih propozicija i autorefleksivnih intencija bivajući samodovoljna (dovršena, ispunjena i TU prisutna) po svojoj pojavnosti i izgledu. Slika postaje autonomni estetski objekt. Sada se propozicije pojavljuju ili kao nešto što prethodi delu, ali za recepciju dela više nije nužno, ili kao jedan višak koji naddeterminiše delo.

U nekoliko serija slika<sup>59</sup> koje je realizovao tokom 1980. godine Urkom ne razrađuje više sliku kao sliku, sliku kao propoziciju ili sliku kao primer (izraz) mentalnog stanja, već kao uzorak ili indeks kojim se reprezentuje slikarstvo kao umetnost. Na primer, slike *Indikativna propozicija XIV*, *Pod pravim uglom* ili *Objekt-transformacija I* su sheme kojima se slikarstvo redefiniše i reinterpretira kao umetnost izraza, prikazivanja i prisustva. Na slici *Objekt transformacija I* se razrađuje indeksni odnos dva različita strukturalna (kompoziciona) sistema slikarstva kao umetnosti: (1) ikoničkog znaka kojim se markira pikturalno polje i (2) monohromnog pikturalnog primarnog polja slike kao mesta (TU prisustva mesta). Odnos dva različita sistema, izražajnog i reprezentativnog, sliku definiše kao pikturalni metadiskurs o slikarstvu kao umetnosti. Drugim rečima, Urkom indeksira one ontološke momente slikarstva koji pokazuju da je slikarstvo disciplina koja poseduje sopstvene (unutrašnje) moći da proizvodi sebe kao umetnost i kao istoriju umetnosti.

59 Gera Urkom, katalog, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980.





Boris Demur, *Procesualna kompozicija 1*, 1979.

## ANALITIČKO SLIKARSTVO: BORIS DEMUR

Tokom druge polovine sedamdesetih godina, u periodu analitičkog rada, zamisao slikarskih procedura Boris Demur<sup>60</sup> (1952) formalizuje do diskurzivnog shematizma. On opisuje procedure građenja slike. Demur postavlja slikanje i sliku kao proces i rezultat procesa u referentnoj relaciji sa postupkom. Postupak se definiše kao slikanje, a u daljim formalizacijama kao opšta aktivnost činjenja i postupanja. Pošto je rad specifikacija etapa, sukcesivnih faza i kontinualnog odvijanja činjenja i postupanja, status činjenice čini specifikaciju verodostojnom. Rad (slika ili tekst) specifikacija je činjenica. Njegov slikarski rad o specifikaciji činjenica je sama činjenica kojom se ta specifikacija demonstrira. Pokazuje se tautološki odnos slike, činjenice i autorefleksivne specifikacije činjenica u slici. U tekstu "Činjenica", koji se odnosi na šira interesovanja od interesovanja samo za slikarstvo, Demur definiše autorefleksivni tautološki model za koji se zalaže:

rad sebe objašnjava jer je činjenica  
činjenica nije manipulativna  
činjenica nije ilustrativna  
činjenica nije iluzionistička  
činjenica nije simbolička  
činjenica = činjenica.<sup>61</sup>

Navedena shema je za Demura smisaoni okvir istraživanja uslova slikarstva posle konceptualne umetnosti. Bitna su tri momenta:

- (1) činjenica je krajnja reduktivno dobijena instanca materijalnosti slikarstva koja se ne prikazuje ili simbolizira, već se otkriva u različitim slučajevima slikarskog rada,
- (2) kada se redukuje do nivoa strukturiranja činjenica, slika postaje autorefleksivna, pošto ne pokazuje ništa drugo do pojavnost slike kao činjenice, i
- (3) semantička i aksiološka vrednost slike koja je skup činjenica ostvaruje se time što slika ne može biti manipulirana radom kulture, tj. ne može biti značenjski i aksiološki transformisana.

Tvrđenje da slika ne može biti manipulirana treba shvatiti uslovno u smislu da ne može biti *lako manipulirana* kao što je to sa slikama složenije hijerarhijske semantičke strukture koja je odvojena od činjeničnosti pojavnosti slike. Naznačene stavove Demur realizuje, odnosno, izvodi, iz radova čija je struktura pokazna i demonstrativna. Na primer, crtež-tekst *Detalj* (1976) izveden je tako što je sva površina papira A4 formata popunjena tekstem koga čini jedna jedina reč *detalj*. Rezultat je crtež čiji gestalt nastaje objedinjenjem ispisanih verbalnih nizova. Na strukturalnom planu reč *detalj* je činjenično detalj crteža i ona semantički kaže da je detalj. Tautološka relacija mesta reči u strukturi crteža (relacija detalja sa celinom) i značenja reči *detalj* grade demonstrativno-pokazni gestalt. Demur ukazuje na iskliznuće pisma (*écriture*) u grafički znak i grafičkog znaka u pokretanje pisma. U naznačenom okviru Demur je realizovao nekoliko serija slika<sup>62</sup> koje pokazuju proceduralnu shematiku svođenja istorijskog, predstavljačkog, ekspresivnog ili konstruktivnog kompleksa slikarstva na pojedinačne autorefleksivne izolacije strukture činjenica. Karakteristično je da naslovi slika i slike imaju odnos objekta i familije opisa koji se objektu pridodaju da bi objasnili strukturu i način konstituisanja strukture slike: *44 poteza* (1976), *Struktura poteza u odnosu na segmentaciju plohe* i *Bojom nategnuto platno* (1977), *Slikano na ukošenoj plohi* (1978) itd. Demurov koncept slikarske autorefleksije treba shvatiti kao konceptualno, tehničko i pojavno traženje moguće pozicije *racionalnog delatnika* u slikarstvu:

Generalna intencija ovakvog slikarskog radnog stava, htenje je za maksimiziranjem opsega slikarskog mišljenja, mišljenja o slikarstvu – poistovjećenog sa elementarnom (samoidentifikacijskom) slikarskom praksom.<sup>63</sup>

*Racionalni delatnik* razlaže slikarstvo do sheme relacionizma slike i odgovarajućih formalnih opisa naspram čulne nemosti visokomodernističkih slikarskih produkcija od Pollocka do Ede Murtića. Drugostepeno formulisane relacije slike i odgovarajućih formalnih opisa vode izricanju stava o slikarstvu. Stav o slikarstvu se opisuje verbalno ili slikarski na

60 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998; Ivica Župan, *Boris Demur – Spiralni ciklus*, Meandar, Zagreb, 1999.

61 Boris Demur, katalog *Činjenica*, Galerija SKC-a, Beograd, 1977.

62 Ješa Denegri, "Boris Demur" (1979), iz: *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003, str. 462–464.

63 Boris Demur, katalog, Studentski Centar, Zagreb, 1978, str. n.n.





Boris Demur, akcija *Činjenica*, 1976.



Boris Demur, *Analiza kiparskog postupka iz bloka u prašinu*, 1977.

mestu slikarskog dela. Drugostepeni koncept stava o slikarstvu, vitgenštajnovski rečeno, vodi onome što se može reći o slici, iz slike i oko slike. Drugim rečima, vodi dovršenosti slike u konceptu slike i slikarstva:

Da bih ispitao medij slikarstva služim se slikarskim metodama. U to sam uvrstio provjere identiteta upotrebljenog materijala, slikarskog instrumentarija i procesa slikanja. Poistovjećivanjem funkcije materijala sa njegovim karakterom dokinuta je iluzionistička, simbolistička i estetska funkcija da bi se dobilo njeno istinito stanje. Takvim postupkom ustanovljen je identitet boje, odnosno identitet materijala. Usmjerenje poteza vršeno je u zavisnosti od potrebe za raspoznavanjem fundamentalnih principa upotrebe alata (kist) i materijala (boja). Naziv slikarskog rada funkcioniра kao tumačenje izvedene operacije i faktografija slikarske procedure.<sup>64</sup>

Demurov rad pokazuje da zamisao slikarstva kao dovršenog sistema u konceptualizaciji činjenica discipline, predstavlja jedan od karakterističnih rezultata primene konceptualističke autorefleksije na slikarske procedure. Autorefleksija pomera pažnju sa slike na proceduralni put do slike, a rekonstrukcija puta do slike vodi konceptu pojedinačne slike -traga procesa, koji zatim može biti uopšten do opšte i apstraktne shematike koja zaokružuje potencijalnu izrecivost slike, slikarstva i umetnosti. Korisno je ukazati na uslovnu korespondenciju Wittgensteinovog dovršenja filozofije u *Tractatusu*<sup>65</sup> i Demurovog dovršenja slikarstva. Dovršenje se otkriva u obrtu od čina kao proizvodnje filozofskog teksta ili slike u čin preispitivanja činjenja, gde proizvod (filozofski tekst ili slika slikarstva) postaju sredstvo ispitivanja platformi i procedura (filozofije ili slikarstva). Autorefleksija, zato, vodi ka konceptualizaciji slikanja, slike i slikarstva kao procesa, objekta/traga i istorijske institucije.

64 Boris Demur, katalog, Studentski Centar, Zagreb, 1978. str. n.n.

65 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, IP Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1987, str. 25.

## SLIKARSTVO KAO POLITIKA: GRUPA *SUPPORT SURFACE* — MARC DEVADE I LOUIS CANE

*Support Surface*<sup>66</sup> je francuska slikarska grupa usmerena analizi slikarstva kao prakse i institucije, te ka proizvodnji primarnih (fundamentalnih, elementarnih, osnovnih, materijalnih) slikarskih dela.<sup>67</sup> Njihova slikarska dela ukazuju se kao pokazni simptomi granica politika i poetika modernizma i efekata modernističkog slikarstva. Grupa je u epohi konceptualne umetnosti kao postslikarske ili vanslikarske prakse razvila opsesivno i fascinacijsko bavljenje slikanjem, slikom i slikarstvom. To se odigravalo na kraju modernizma. Njihov rad je bio imanentna autokritička analiza i, povremeno, dekonstrukcija modernističkog slikarstva u rasponu od francuskog poznog postimpresionizma i fovizma do američkog apstraktnog ekspresionizma, akcionog slikarstva i slikarstva bojenog polja. Autokritička analiza je bila usmerena ka spoznavanju i čulno-pikturalnom demonstriranju epistemologije modernističkog slikarstva. Dekonstrukcija je bila usmerena ka decentriranju bitnih odrednica modernističkog slikarstva i njihovom imanentno slikarskom i teorijsko-filozofskom raspravljanju.

Grupa *Support Surface* je prvi put javno nastupila 1970. i delovala je do 1971. godine. U grupi su saradivali slikari: Andre-Pierre Arnal (1939), Vincent Bioulès (1938), Pierre Buraglio (1939), Marc Devade (1943–1984), Daniel Dezeuze (1942), Noël Dolla (1945), Christian Jaccard (1939), Jean-Michel Meurice (1938), Bernard Pagès (1940), Jean-Pierre Pincemin (1944–2005), François Rouan (1943), Patric Saytour (1935), André Valensi (1947), Claude Viallat (1936), i dr. Na kraju delovanja grupe i nakon prestanka grupe uspostavljen je kritičko-teorijski časopis *Peinture – Cahiers théoriques (Slikarstvo – teorijske bilježnice)* koji su uređivali Devade i Louis Cane (1943).

Rad grupe odvijao se u okviru formalističkog i strukturalističkog slikarstva. Njihova polazišta su u formalnoj analizi površine, podloge, odnosa podloge i površine, okvira slike, čulne kompozicije, strukture, mesta slike u prostoru, postupka slikanja i funkcije, tj. efekata slikarstva kao istorijske umetničke i društvene prakse. Slika je za grupu jedan od indikatora programa koji se zasniva na: (1) slikarskoj materijalnoj raspravi mogućnosti označavanja i ekspliciranja *prirode* slikarstva, (2) političkoj, levičarski tumačenoj *klasnoj borbi* prenesenoj na prakse proizvodnje, razmene i recepcije slikarstva, i (3) kritičkom analitičkom, marksističkom i psihoanalitičkom teorijskom radu o slikarstvu i umetnosti slikanja.

Formalističko slikarstvo se ne uspostavlja kao originalna inovativna praksa otkrića novog u slikarstvu ili umetnosti, nego kao dosledna i akribička materijalistička analiza prirode (pojavnosti, procedura, koncepata) slikarstva samim slikarskim sredstvima i efektima slike u konkretnim kontekstima društvenih borbi. Ovde materijalnost slikarstva označava dva nivoa materijalističkog indeksiranja:

- 1) rad sa očiglednostima materijala slike (primarni ili mehanicistički materijalizam), i
- 2) isticanje procesa, postupaka, procedura ili metoda slikanja kao materijalnih društvenih institucionalnih i istorijskih “praksi” (dijalektički istorijski materijalizam<sup>68</sup>).

Njihov rad karakteriše okret od “stvaranja” ka “praksi”. Pojam “praksa” u slikarstvu grupa duguje teoretičaru umetnosti Marcelinu Pleynetu. A, po Devadeu i Caneu:

On je prvi istakao da je slikarstvo društvena praksa integrirana u sistem kapitalističke proizvodnje (kao roba za prodaju), kao dijalektička praksa koja proizvodi efekte povijesno osnovane racionalne spoznaje, i kao praksa biografskog subjekta koji posjeduje nesvjesno i instinkte koji se manifestiraju u njegovu slikanju; nesvjesno i instinkte koje slikar mora slijediti ako želi izbjeći arhaični infantilizam, narcizam, fetišizam i represiju.<sup>69</sup>

Na primer, Pincemin je postulirao da u slikarstvu ne postoje inovacije nego samo transformacije.<sup>70</sup> Reč je bila o traganju za invarijantnim i varijantnim “situacijama” u modernističkom slikarstvu. Radio je serije slika sa valovitim limom ili “umakanim” platnom u boju. Claude Viallat je radio sa nezategnutim platnom na ramu. Platno je time “počelo” da ističe

66 Daniel Abadie (ed), *Les années Supports–Surfaces dans les collections du Mnam*, Centre Pompidou, Paris, 1998; *Supports Surfaces*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2000;

67 Marina Gržinić, “Odnos između posleratnog formalizma i francuskog apstraktnog slikarstva sedamdesetih”, *Projeka(r)t* br. 8–9, Novi Sad, 1997, str. 89–92.

68 Philippe Sollers, “Sur le matérialisme” i “Lénine et le matérialisme (extrait)”, *Art-Press* no. 9, Paris, 1974, str. 4–7.

69 Marc Devade, Louis Cane, “Avangarda danas”, *Domesti* br. 4–5, Rijeka, 1976, str. 84.

70 Elizabeth Theret, “Pincemin”, *Les Nouvelles*, 24–30. svibanj 1984, str. n.n.

svoju materijalnost, da pokazuje efekte savitljive, nesavitljive, valovite ili ravne podloge koja postaje slika. Villat je, takođe, radio sa šablonima koji su ga usmeravali ka ornamentici u tradiciji matisovske ornamentalne dekorativnosti i ka anticipaciji takozvanog *pattern* paintinga: shematskog repetitivnog postminimalističkog slikarstva.<sup>71</sup> On je konfrontirao odnos raskošne upotrebe boje i prividno formalne disciplinovane upotrebe ornamentalnog uređenja crteža (strukture) slike. Većina slikara grupe *Support Surface* je radila sa “mikro-jedinicama” izdvojenim iz različitih, često neuporedivih, primera modernističkog slikarstva u rekonstruisanju novog pikturalnog prizora (Viallat, Pincemin, Rouan). Njihovo slikarstvo karakteriše odnos unutar pikturalnog ili, tek, materijalnog prostora slike i, zatim, odnos prostora slike sa vanslikarskim konkretnim, apstraktnim ili arhitektoničnim prostorima ambijenta (Cane, Dezeuz). Kao da dolazi do opsesivnog ponavljanja trenutka izlaska iz slike i ulaska u sliku, odnosno trenutka negiranja slikarstva i trenutka fetišizacije slikarstva.

Članovi grupe *Support Surface* su želeli da prekinu s avangardističkim<sup>72</sup> stavovima o stalnom i radikalnom napretku u praksi koja prekoračuje slikanje, sliku i slikarstvo. Oni se sasvim jasno distanciraju od *novog realizma* i njihovih fascinacija objektom, te od konceptualističke grupe BMPT i njihovih kretanja izvan slikarstva u polje kulturalnih funkcija. Retorički naglašeni i egzistencijalno potvrđeni interes Grupe *Support Surface* za ishodišta modernističkog slikarstva je u kritičkoj i materijalističkoj reakciji na antislikarske i prividno idealističke strategije/taktike konceptualne umetnosti. Vincente Bioulès je takav stav ili osećaj žudnje za slikanjem, slikom i slikarstvom eksplicirao sledećim rečima:

Ja se, istinu govoreći, pošteno namučim pokušavajući da naslikam ono što daje smisao mom životu i pogledu koji upućujem svemu onome što me okružuje. Ono što je na mene imalo tako velik uticaj, sve te “reference” koje se mogu videti na mojim slikama, postalo je razlogom mog postojanja. Slikari moje generacije u jednom su se trenutku okrenuli od slikarstva koje su počeli voleti, a neki su ga čak i zamrzeli. Mislio sam da moram postupiti poput njih. A onda sam shvatio da ja to ne mogu. Morao sam da priznam da me slikarstvo nije nikad razočaralo i slikajući danas želim to javno priznati.<sup>73</sup>

Slikarstvo se, zato, vidi i kao područje opsesija, fantazija, pristajanja na slikanje i, svakako, prisvajanja efekata vidljivosti, manualnosti, telesnosti, spoljašnjosti, seksualnosti itd. Slikarstvo i slikanje se pokazuju kao neka vrsta prave *perverzije*,<sup>74</sup> a to znači besmislenog i sveprisutnog usredsređenja na samo uživanje koje pretvara prijetnost gledanja i dodira (*pleasure*) u ekstazu/orgazam (*jouissance*) potencijalnog tela. Oni su u delanju koje vodi ka manuelnom i telesnom investiranju u sliku i delanju koje vodi ka potpunoj čulnosti. U prisvajanju i oživljavanju slike otkrili su smisao modernosti, zamaha modernističkog slikarstva. Slikanje i gledanje se povezuju u zapleteni čvor uživanja kojim se prisvaja “zamrznuti trenutak” ili *trag* događaja. Slika je istovremeno *otpadak* ili *ostatak* od događaja života. Zato je tako dragocena, jer svedoči o “sreći slikara” koja je vezana za događaj slikarstva, a to je uživanje u procesu slikanja. Devade i Cane opisuju svoja inetresovanja za američko modernističko slikarstvo Pollocka, Rothkoa, Newmana, Louisa i dr. rečima:

Zapravo, otkriće ovih slikara nije bilo izvršeno prekonoc. Ono je bilo dio sheme povijesnog povratka, osnovane na povijesnom materijalizmu, nasuprot opće tendencije prema kojoj slikarstvo pada s neba, a slikar se smješta izvan povijesti. Staza koja nas je dovela do američkog slikarstva počinje sa Cézanneom (raskid sa zapadnim pikturalnim kodom naslijeđenim iz renesanse: naučna perspektiva), zatim se nastavlja preko Matissea, Mondriana, Maleviča i ruske avangarde, Albersa i Bauhauusa, te kulminira u dva suprotna pola (Pollock i Newman) i rezu koji su oni stvorili u SAD.<sup>75</sup>

Time je naznačena direktna konfrontacija dišanovskom okretu<sup>76</sup> izvan slikarstva i analitičkom nominalizmu recepcija Duchampovog rada u neodadi i konceptualnoj umetnosti. Slikarstvo grupe *Support Surface*, a pre svega Devadea i Canea, razvija se od kompozicijskih rešenja francuske modernističke slikarske tradicije zasnovane na kompozicionim i kolorističkim inovacijama Cézannea i Matissea, te američkog apstraktnog ekspresionizma (Pollock, Rothko, Newman i Motherwell), čija su dela istraživali, slikarski simulirali, citirali i radikalizovali, do *formalne osnove* pogodne za teorijski i politički pikturalni i verbalni govor o slikarstvu u središtu klasne borbe. Louis Cane ukazuje na *slikarsko iščitavanje* Pollockovog slikarstva:

U svom sam radu upoznao jedan način nanošenja boje koji može podsećati na Pollockov, iz čega bi se moglo zaključiti da sam u jednom trenutku svog slikarskog života uživao u stanovitom mimetizmu u odnosu na Rothkov način nanošenja boje u finim postepenim prelazima. Upoznao sam i Newmanov način, preko crnih

71 Claude Viallat, Espace fortant de France, Sète, 1993.

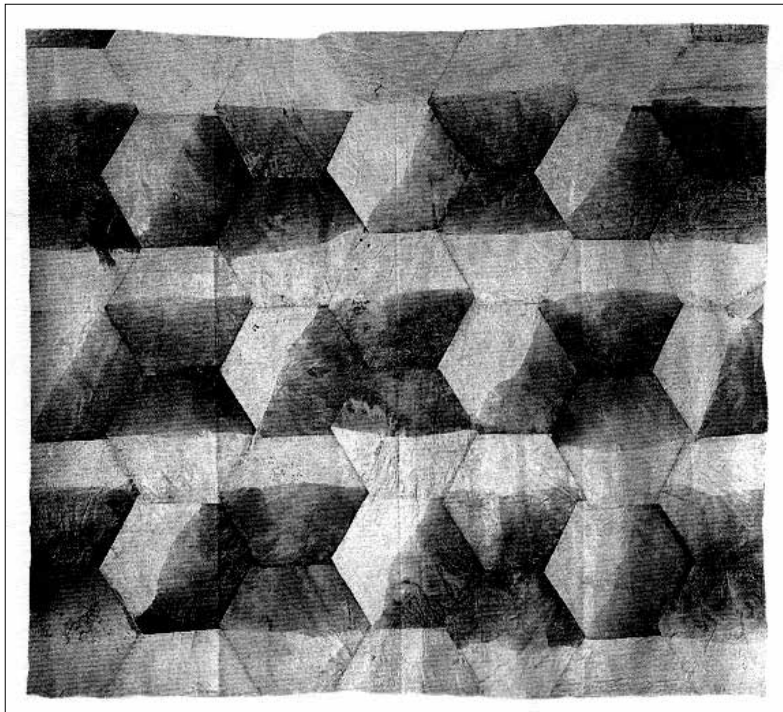
72 Marc Devade, Louis Cane, “Avangarda danas”, *Dometi* br. 4–5, Rijeka, 1976, str. 82.

73 Vincent Bioulès, iz kataloga *Vincent Bioulès*, Galerie d’Art Contemporain des Musées de Nice, Nice, 1984, n.n.

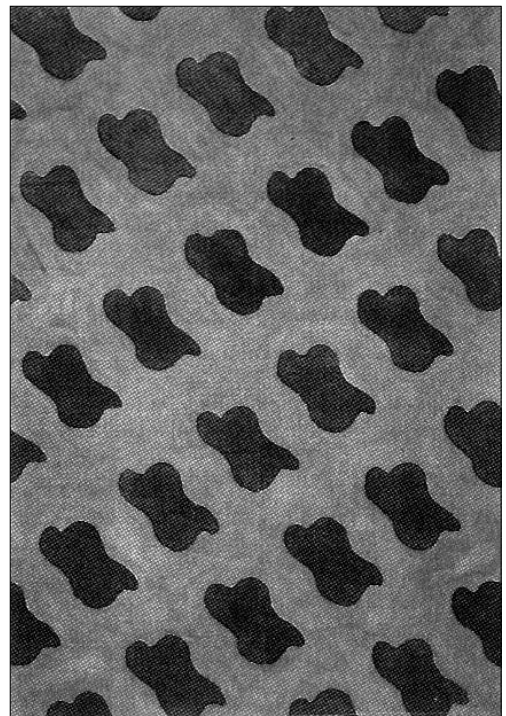
74 Roland Barthes, “Oposition pleasure/jouissance” i “Perversion”, u: “Vocabulary”, iz: “Polysexuality” (temat), *Semiotext(e)*, New York, 1981, str. 205–206 i 206–207.

75 Marc Devade, Louis Cane, “Avangarda danas”, *Dometi* br. 4–5, Rijeka, 1976, str. 82.

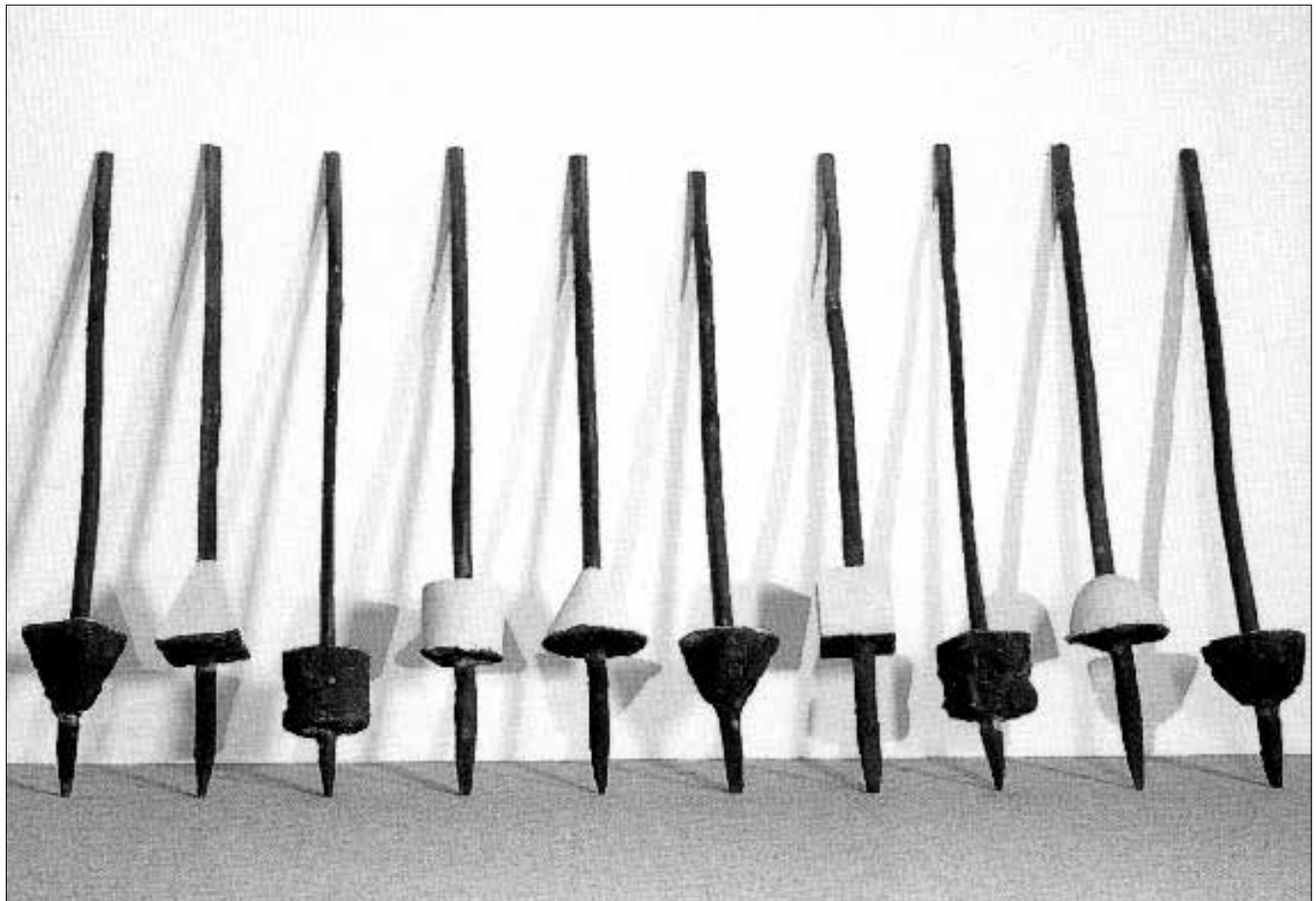
76 Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996.



Jean-Pierre Pincemin, *Hexagones Colles*, 1969.



Claude Viallat, *Bez naziva no. 40*, 1968.



Bernard Pages, *Piquets*, 1975.

platna, na primer, ili preko nekih platna iz Beauborga, i tako još mnoge druge slikare. Govorim dakle o određenoj količini iskustava sposobnih da prepoznaju “hromatizovane” seksualnosti, da prepoznaju odnose prema slikarskom jeziku, prema onome što je u njemu bitno... Naime, učinak oživljavanja.

Da. dopustio sam sebi da isprobam nekoliko načina nanošenja boje, obogatio sam se mnogostrukim iskustvima, mnogostrukim učincima, jer ono što me zanima, na toj razini, to je da ukažem na jedan složeniji “pikturalni jezik” nego što je onaj koji se može nazreti kroz monotipski pikturalni jezik kakav je na primjer Pollockovo slikarstvo. Na naslikanu “seksualnost” za koju bismo mogli pomisliti da kroz svoj umetnički odsjaj gura temu prema jednom izricanju, jednom izricanju “u neobrađenom stanju” ... dok kultura, ipak ... Ukratko ono što me zanima, to je da unesem različitosti, različita raspoloženja, različite osećaje, različite senzibilitnosti itd. A da bih mogao tako raščlanjavati načine nanošenja boje potrebno je, to mi govori moje iskustvo suvremenog slikara, upoznati druge stilove; napokon stilove Amerikanaca iz pedesetih i šezdesetih godina. Proći kroz to da biste se koristili mimetizmom i da biste, ako hoćete, na neki način proizveli trenutak iznenađenja kad jednog jutra shvatite da više ne nanosite boju kao Rothko, kao Newman ili kao Pollock, već na način povećan za sve njih i za još nešto više. Proći kroz sve to, rekao bih, da bi se mirne duše stiglo do Cézannea, Matissea, Picassa. Stvarna vrednost modernog slikarstva odigrat će se pre svega s njima.<sup>77</sup>

Ukazuje se na povratak iskustvu slikanja koje treba da oživi sliku i time slikarstvo. Iskustvo je neka vrsta akumulacije ponavljanja procedura modernističkih slikara i akumulacije atmosfere njihovog uvođenja u svet boje i oblika. U praktičnom smislu to je značilo da se slika raščlanjuje na podlogu, površinu, okvir, teksturu, nanos boje, odnos slike kao površine i predmeta s ambijentom izlaganja ili slikarske intervencije, te da se, zatim, reciklira do novog dela. Površinom slike kao prostorom interveniranja, slikanja ili prekrivanja radili su Dezeuze, Pagès, Saytour, Viallat. Operacije (gestovi, činovi, izvođenja) bojom su istraživali Arnal, Bioulès, Devade, Dolla, Pincemin, Valensi. Kasniji razvoj je članove grupe vodio *pattern* slikarstvu kao novoj postmodernoj dekorativnosti. Ali, to znači i doći do onog *bitnog* za slikarstvo. Zato su članovi grupe *Support Surface*, a pre svega Devade i Cane, zasnovali jedan direktni slikarski fundamentalizam. To znači kretanje pravo ka slici koja je *prag* u slikarstvo unutar istorijskih društvenih konfrontacija.

Teorija grupe *Support Surface* kretala se između primarnih i sekundarnih pozivanja na lingvistiku, marksizam i psihoanalizu i traganja za samim slikarstvom kao praksom proizvodnje specifične objektivne realnosti. Njihovim radom je suočeno formalno-materijalno umeće, politička kritika, teorijsko znanje i erotsko uživanje u slikarskim produkcijama. Slikarev rad je postao neka vrsta trošenja u freudovskom smislu, viđen s pozicije uživanja. Uživanje u boji, uživanje u namazu, uživanje u vlažnosti površine ili glatkoći, odnosno rapavosti osušenog namaza, tj. uživanje u površini slike koja je istovremeno metafora kože i ekrana za pogled: ekran i/ili erogena zona. Slikarsko delo je postavljeno kao putokaz ili indeksni pokazatelj proizvodnji i njenim procesima od konkretne geste, preko ideološkog zaslona, do oslobođenja uživanja.

Devadeov<sup>78</sup> neobični slikarski rad sa malim promenama u slici i velikim skokovima u mišljenju, pa i reagovanju na sliku, može da se čita kao jedan od najznačajnijih poduhvata francuske posleratne umetnosti. Devade je po obrazovanju bio filozof, a u slikarstvu samouk. Bio je član grupe *Support Surface* od osnivanja. Sa Louisom Caneom bio je vlasnik i urednik časopisa *Peinture, Cahiers théoriques* koji je izlazio do njegove smrti. Sarađivao je i bio veoma teorijsko-politički blizak sa autorima okupljenim oko tada vodećeg strukturalističkog i poststrukturalističkog časopisa *Tel Quel*.<sup>79</sup> Devade je atmosferu nastanka časopisa opisao sledećim rečima:

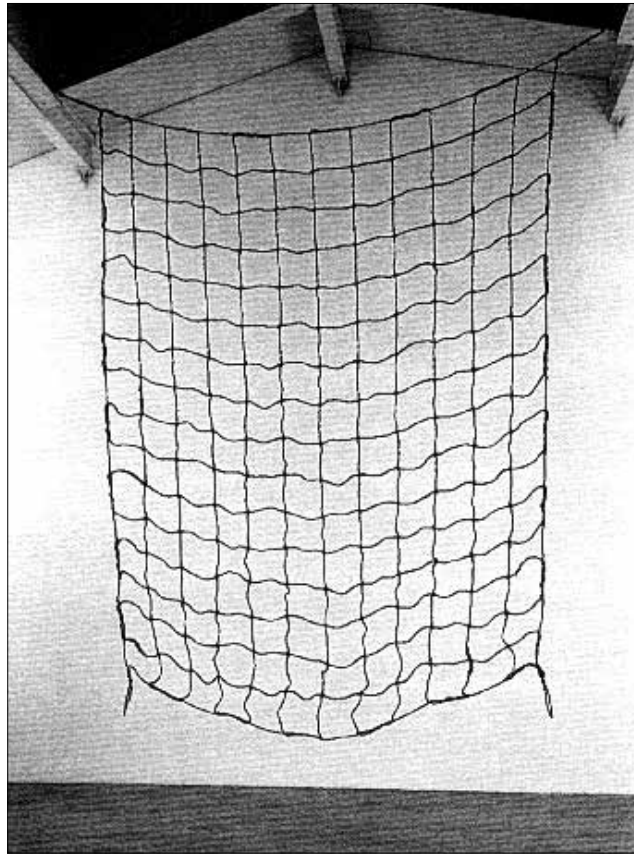
Od prve izložbe grupe *Support Surface* u Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (*ABC: Art, Research, Confrontation*) u septembru 1970, kada je prvi broj revije *Peinture – Cahiers théoriques* bio izdan, sve do zadnjeg nastupanja na pariškom Biennalu septembra 1971. zaredali su se odlasci i isključenja. Prvi je bio Claude Viallat koji uprkos značajnoj slikarskoj praksi nije podržavao političke ideje grupe. Njega su slijedili Saytour i Valensi koji su razvili jednu mehanicističko-materijalističku koncepciju, što je dovelo do njihova napuštanja grupe iz političkih razloga. Toj trojici umjetnika pridružili su se Arnal i Pincemin, dok su Bioules, Dezeuze, Devade i Cane oformili uredništvo *Peinture*. Tokom 1972, prva dvojica su dali ostavke zbog političkog neslaganja. Upravo u to vrijeme mi smo se odvojili od revizionističke francuske “komunističke” partije i započeli s podržavanjem i prevodjenjem Mao Ce Tungovih misli u našoj političkoj i ideološkoj borbi u području slikarstva.<sup>80</sup>

77 Louis Cane, razgovor sa Camille Saint-Jacques, katalog izložbe, Fondation Maeght, Saint-Paul-deVence, 1983, str. n.n.

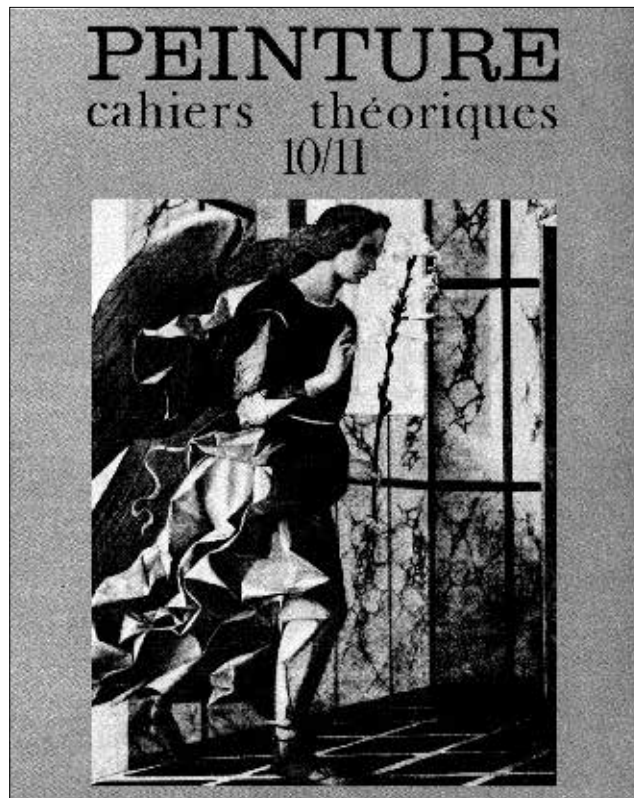
78 Marc Devade, *Ecrits théoriques 1*, Lettres Modernes, Paris, 1989; Camille Saint-Jacques, *Marc Devade peintre théoricien*, Lettres Modernes, Paris, 1986; Miško Šuvaković, “Marc Devade (1943–1984) – Slikarstvo je nemo”, *Moment* br. 9, Beograd, 1988, str. 7–10.

79 Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960–1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

80 Marc Devade, Louis Cane, “Avangarda danas”, *Domesti* br. 4–5, Rijeka, 1976, str. 83.



Claude Viallat, *Filet*, 1970.



*Peinture—Cahiers théoriques* no. 10–11, Paris, 1975.

Devade i Cane su teorijsko delovanje u slikarstvu i o njemu razvili u časopisu *Peinture – Cahiers théoriques*:

- (1) u prvoj fazi njihova razmatranja zasnivala su se na revolucionarnoj promaističkoj teoretizaciji slikarske prakse, odnosno na spoznaji uloge slikarstva kao revolucionarnog instrumenta transformacije modernističke kulture formalističkim eksperimentima u *bojenom polju* slike (rane sedamdesete godine),
- (2) u drugoj fazi njihova razmatranja su se zasnivala na intertekstualnoj i interslikovnoj analizi slikarstva ukazivanjem na modele američkog apstraktnog ekspresionizma, tradicionalnog kineskog slikarstva i semiološkog čitanja kompozicijskih modela evropskog tradicionalnog – srednjovekovnog, renesansnog – slikarstva (druga polovina sedamdesetih) i
- (3) u trećoj fazi rasprave su bile usmerene psihoanalitičkoj teoriji *subjekta slikarstva* (uživanje u slikanju, erotske metaforizacije obojenog slikovnog polja, drama slikarskog gesta, proizvodnja pikturalnog značenja, želja, nagon, upis, dodir, erogenost površine), tj. ukazivali su na obrat od slikarstva kao “likovnog govora” u slikarstvu u subjektivni doživljaj slikarstva kao slikarevog čulnog, jezičkog i erotskog *tela* (kraj sedamdesetih i rane osamdesete godine).

Devade je u marksističkoj fazi tražio da se slikarstvo redefiniše kao revolucionarna borba unutar klasne borbe. Ta borba nije vezana samo za izmene slikarskog jezika nego je usmerena na to da se slikarski rad prenese iz područja manualnog rada u područje spoznaje: filozofije, politike i teorije. S druge strane, budući da je slikarstvo “nemo”, mora se uložiti poseban napor da se ono oportuno ne uklopi u nadgradnju društva (kulturu) nego da ostane teorijsko -praktični otpor građanskoj kulturi i njenim mehanizmima integracije. Slikarstvo mora ostati revolucionarna proizvodnja u borbi između idealizma i dijalektičkog materijalizma. Zatim, dolazi do istraživanja formalnih poredaka slikarstva i slikarskih referenci prema značenju, smislu i vrednosti istorijskih uloga slikarstva kao umetnosti i društvene prakse. Prema Devadeu slikarstvo je skup skretanja, pomaka u odnosu na krute zakone kojima je obeležena životna napetost, tj. slikara određuje transgresija u odnosu na zakone, heterogena produkcija u odnosu na homogeni zakon. Slikarstvo, zato, nije izraz-reprodukcija jednog čvrstog “ja” kao *izvora* stvaranja, nego je proces heterogenog subjekta, što znači da je posledica odnosa subjekta kao teksta prema istoriji društva i slikarstva kao društvene istorijske prakse:

Slikarstvo može i mora da nastavi borbu za izmenu svog jezika, ali glavna bitka nije u tome da se predmeti učine “revolucionarnim” (to oni ne mogu da budu sami po sebi, nego to postaju tek artikulacijom u jedan revolucionarni govor). Osnovni cilj je da se bitka prenese na područje saznanja, na područje filozofije, teorije i politike: glavna borba jeste borba između dijalektičkog materijalizma kao oruđa proletarijata i idealizma kao zaštitnika interesa buržoazije, koje je slikarstvo počelo da koči, pošto je prethodno bilo fascinirano sopstvenim društvenim uspehom, osenčeno time što je rizikovalo da svojom sopstvenom produkcijom bude fetišizirano. Borba, dakle, treba da se vodi na dva fronta: s jedne strane, protiv ponovnog zadobijanja ideološko-ekonomskog monopola kapitalističkog tržišta na galerije, muzeje i štampu, a, s druge strane, protiv marginalnog umnožavanja hektoplazme čistog slikarstva, koje pomaže da se vladajuća buržoaska ideologija i dalje širi. Idealizam je ovde premazan pomodnim lakom da bi se ostvarili novi profiti. Treba voditi temeljnu borbu, negativnu, čiji bi pozitivni efekat bio razvijanje, na tom istom terenu korenito novog prevratničkog rada.<sup>81</sup>

Drugim rečima, kako je slikarstvo *nemo*, opasnost je u tome što ono može da ostane slepo za celokupnu klasnu borbu, nacionalnu kao i internacionalnu, prelazeći u superstrukture (“umetnost”, “filozofija”), dok cilj slikarstva, kako naglašava Devade, treba da bude ideološka, dakle, politička borba između dve klasne ideologije: idealizma i dijalektičkog materijalizma.

Takođe, Devade i Cane postavljaju slikarskim sredstvima “pitanja” o naslikanoj seksualnosti unošenjem razlika (boja, tonova, toplina, gesti, planova) u materijalno polje za pogled. Reč je o logici ili ekonomiji uživanja u slikanju i u recepciji slike. Devadeov i Caneov kasni teorijski rad anticipira bitne pretpostavke postmodernističke<sup>82</sup> teorije i prakse slikarstva osamdesetih, ukazujući na to da je slikarstvo slikarska interpretativna i eklektično orijentisana praksa produkovanja materijalnih značenja. Tvrdnja da je slikarstvo interpretativna i eklektično orijentisana praksa znači da oni teže otvaranju slikarstva nesvesnom, a nesvesno<sup>83</sup> je za njih strukturirano kao jezik i to jezik slikarstva, koji se preliva (kao što se boja<sup>84</sup> preliva) gestom i nanosima boje do tela slike koje nije *telo* već “objekt” ili, tačnije, oblikovano mesto opsesija, tj. figura:

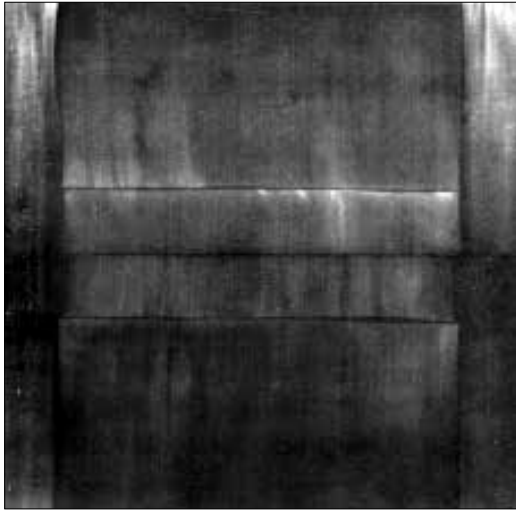
81 Marc Devade, “Beleška o ideološko-političkoj situaciji u slikarstvu” (*Peinture* 8/9, 1974), *Ideje* br. 6, Beograd, 1979, str. 126.

82 Catherine Millet (ed), *Baroques 81*, ARC Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1981

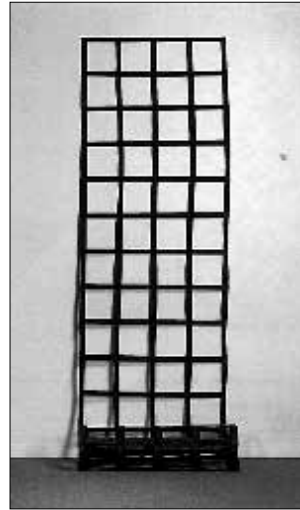
83 Žak Lakan, “Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo”, iz: *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 153.

84 Marc Devade, “Plongée dans la couleur”, *Art-Press* no. 9, Paris, 1974, str. 12–13.





Marc Devade, *Bez naziva*, 1977.



Daniel Dezeuze, *Bois de Placage*, 1975.



Lois Cane, u akciji slikanja, 1983.

Kažem vam, kad je slikarstvo u pitanju, nema tekstualnog odnosa nego seksualne opsesije koje reaguju na svaki pokret četkice. Između jedinstvenog poteza četkice i reči nema odnosa i u meri tog ne-odnosa, otpora gesta jeziku, gest postaje najnapadniji. Što je slika bliža istini svog gesta tim je povod najkrupnijim rečima. Od gesta do okotrena slikanja ona će proći vreme: vreme znanja i linearne istorije koja izbacuje slikara. Od gesta do svih reči, slikar igra gubeći; slikar se gubi u otkrivanju gesta koji opstaje, koji traje. U osiromašenju gesta on postaje ime, smrt.<sup>85</sup>

Devade je strategiju slikarstva i taktiku slikanja postavio kao postupak prolaženja i, češće, prelaženja preko problema i kontradikcija teorije i prakse slikanja:

Prostor slikarstva nije osvežavajuća iluzija, ogledalo jedne samosvojne stvarnosti, njegov je predmet spoznaje stvarnost sukoba, stvarnost same proturječnosti koja čini odraz, to jest kružno gibanje, odlaženje i dolaženje samog odraza između materije i spoznaje.<sup>86</sup>

Slikarski prostor odražava materiju i temu koju ona proizvodi. Poredak pikturalnog materijala samo je prelazno stanje, potrebno da bi jedno stanje prešlo u drugo, tj. slikarska materija u materiju mišljenja. Platna su instrument u, za Devadea, sasvim različitim borbama: za slikarsko delo usred društva, za klasnu borbu unutar umetnosti slikanja, za uživanje u području trošćih seksualnosti. U svim tim instrumentalizacijama i instrumentalnim izvođenjima konkretne slike tu i tada odvija se proces na kome su i Devade i Cane insistirali, a to je postavljanje subjekta i njegovog određujućeg odnosa prema istoriji. Istorija je viđena kao horizont potencijalnosti preobražaja pikturalnosti u "ja" koje će da govori o nemosti slike. Reč je o "jastvu" na mestu otpora svakom govoru a to znači čulnoj pojavnosti slike. Dijalektika otpora govoru koji proizvode slikanje<sup>87</sup> i slika i govora koji svaku sliku situira u *epistemu slikarstva* u istoriji jeste središnji problem njihovog rada.

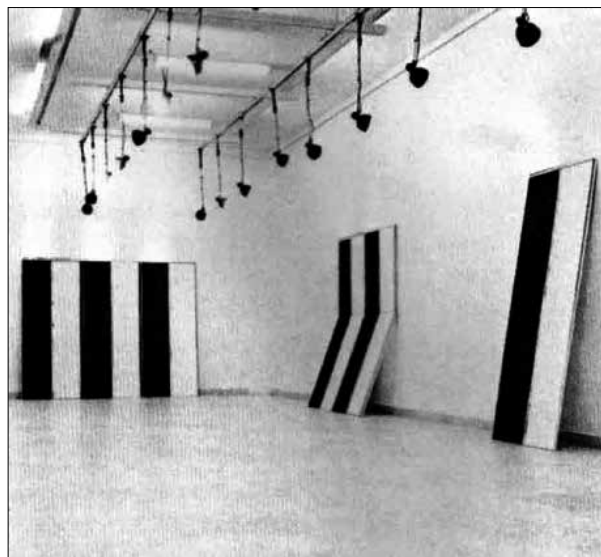
85 Marc Devade, "Slikarstvo ..., izbliže" (*Peinture* 14/15, 1979), iz: Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), "Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4, SKC, Beograd, 1987, str. 87–90.

86 Marc Devade, "Passages, programme théorique et graphique", katalog izložbe *Marc Devade*, Galerie Templon, Paris, 1974, str. n.n.

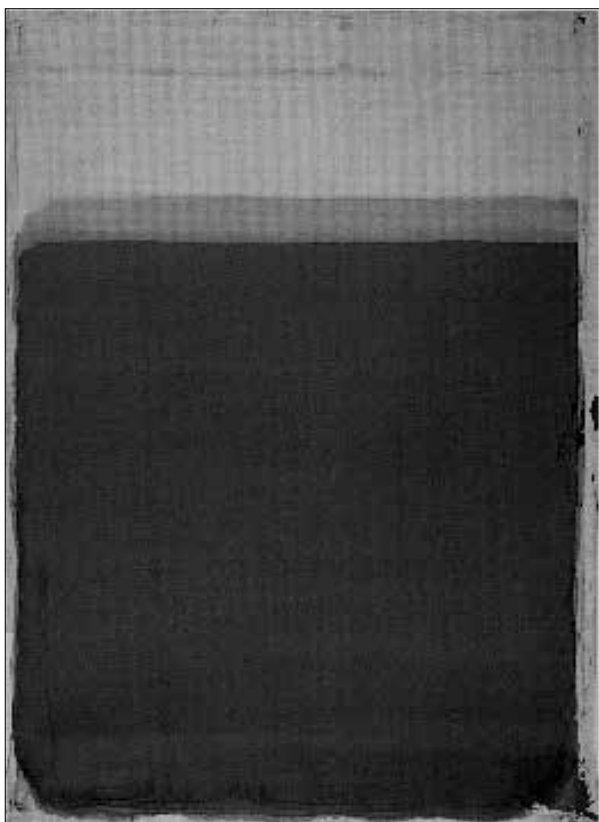
87 "Marc Devade interview par Catherine Millet", *Art-Press* no. 9, Paris, 1974, str. 13–17; Marc Pierret, "Les quintuplés de Louis Cane", *Art-Press* no. 67, Paris, 1983, str. 27.



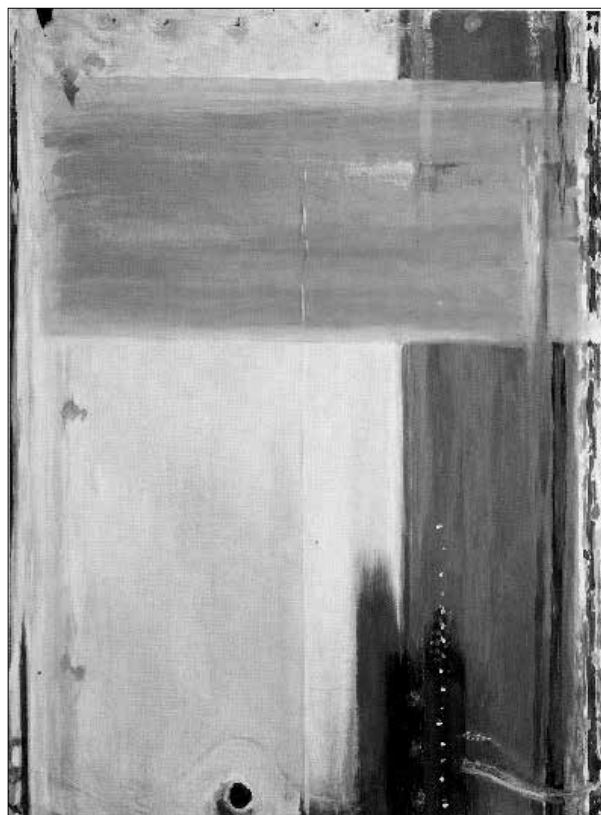
Tugomir Šušnik, *Bez naziva*, 1975.



Tugomir Šušnik, *Crno-bela serija* (instalacija u Galeriji Doma omladine, Beograd), 1976.



Savo Valentinčič, *Bez naziva*, 1976.



Savo Valentinčič, *Bez naziva*, 1985.

## FUNDAMENTALNO SLIKARSTVO I ISTRAŽIVANJE PIKTURALNOG POLJA U SLOVENIJI

U slovenačkom slikarstvu, posle prestanka delovanja konceptualističke grupe OHO (1965–1971), dolazi do postupnog i sporog započinjanja istraživanja formalnih, fundamentalnih ili primarnih procedura slikarskih produkcija. Ukazuju se prakse sasvim različitih individualnih pozicija: povratka slikarstvu Andraža Šalamuna (1947), zasnivanja slikarstva Tugomira Šušnika (1948), autokritike slikarstva Save Valentinčiča (1950), istraživanja fenomena boje u slikarstvu Gustava Gnamuša (1941), rekonstruisanja potencijalnosti kompozicije slike Tome Podgornika (1949), problematizovanja kanona modernizma Žarka Vrezeca (1950), intelektualnog nadilaženja koncepata modernosti Sergeja Kapusa (1950), izvođenja potencijalnosti interpikturalnosti i intertekstualnosti slikarstva Bojana Goreneca (1956) i razaranja kontinuum plohe modernističke slike Tanje Špenko (1956). Atmosfera sredine sedamdesetih određena je u velikoj meri dovršenošću konceptualne umetnosti, sveprisutnošću tada već zastarelog umerenog modernizma, jakim intelektualnim nabojem teoretičara, sociologa i filozofa koji oko časopisa *Problemi Razprave* razvijaju poststrukturalističku i, zatim, naspram poststrukturalističke teorije lakanovsku teorijsku psihoanalizu. Po Tomažu Brejcu:

Vrijeme između 1975. i 1978. u slovenskom slikarstvu znači nekakvo sažimanje interesa za osnovne elemente i učinke slikarske prakse i njene teorijske nadgradnje. U starijoj generaciji, kod Jemca, primećujemo nove analize slikovnog prostora koji od naglašeno iluzionističkih pozije u mentalna opredeljenja; Gnamuš istražuje sublimni svijet boje i njene osnovne komponente, dok se skupina mlađih umjetnika, na primer Tomo Podgornik, Andrej Trobentar, Sergej Kapus, France Gruden, Žare Vrezec, a u zadnje vrijeme i Marija Rus, Lojze Logar, Pavle Učakar, da navedemo samo nekolicinu, ne bavi “apstrakcijom” već ih više zanima upravo suprotan proces, proces hipostaziranja internih predodžbi koje sve pripadaju mediju slikarstva, kreću se unutar njegovih povijesnih i teorijskih konstituenti, a ipak ni u čemu ne zatvaraju put individualnome senzibilitetu i istraživanju.<sup>88</sup>

Novo slikarstvo je vodilo ka istraživanju i analizi bitnih materijalnih osnova slike kao što su podloga, površina, pikturalni sloj ili nanos, boja, figura, odnosno postupak, procedura i praksa slikanja (Andraž Šalamun, Tugomir Šušnik, Savo Valentinčič), predočavanju modernističkih granica forme/strukture, boje/svetlosti, figure/tela/pogleda (Gustav Gnamuš, Tomo Podgornik, Žarko Vrezec), ali i modela koji su se mogli podvesti pod poststrukturalističke, a pre svega lakanovske modele interpretacije slike kao objekta u polju pogleda subjekta (Sergej Kapus, Bojan Gorenec, Tanja Špenko). Bila su to, pre svega, materijalistička fundamentalna pitanja o odnosu slike i tela (Šalamun), pogleda i površine u polju učenog historicističkog diskursa (Kapus, Gorenec), objekta i razarajuće želje (Špenko), pikturalne predstave i svetlosnog tela (Gnamuš), ekrana kao racionalizovanog oprimerenog fantazma (Valentinčič), želje za slikanjem (Šušnik) i odnosa slike kao površine i njenih optičkih, vizuelnih i likovnih efekata (Podgornik, Vrezec). Ovim je ostvarena mogućnost da se napravi obrt iz formalne analize doslovnog tautološkog dela u eklektičnu fikcionalnu pikturalnu strukturu slike (Šušnik, Kapus, Gorenec) kao kompleksnog pikturalnog teksta zasnovanog na mnogostrukostima izraza ili predstava. Lakanovska teorijska psihoanaliza poslužila je za iniciranja okreta iz racionalnog znanja o doslovno prisutnoj pikturalnosti (razlici podloge i površine) u znanje o produktivnim prikazivačkim (*representational*) moćima pikturalne materije u odnosu na nesvesno koje je već strukturirano kao *jezik* (figura, poredak figura).

Primeri i procedure slikanja nisu bili analitički u smislu očiglednog postignuća pikturalne doslovnosti, tautologije i redukcije prizora na materijalnu osnovu (označenu podlogu), sem u retkim i ranim primerima Šušnikovog (slike *Bez naziva* sa izložbe u Galeriji Doma omladine u Beogradu, 1976) i Valentinčičevog (*Bez naziva* iz 1976. ili 1979) slikarstva. Većina dela slovenačkih slikara iz druge polovine sedamdesetih ima karakter primarnog slikarstva jer teži redukciji složenog prizora na *formalni skelet* kompozicije ili strukture ili čulne pojave. Preobražaj pikturalnog čulnim jedna je od opsesivnih tema ovog slikarstva. Većina njihovih slikarskih dela se može imenovati terminom *fundamentalno slikarstvo* jer je vođena intencionalnim uživljavanjem u bitna slikarska i teorijska pitanja o *ontologiji same* slike: šta je slika i pod kojim uslovima slika ulazi u mnogostrukost odnosa sa telom slikara i posmatrača u istorijskom ili bezistorijskom prostoru slikarstva.

Šušnik je ispitivao sa modifikacijama njumanovski ili polokovski repertoar minimalnog materijalnog poretka plohe slike i maksimalnog metaforičnog preobrata pikturalnosti u emocionalno, simboličko, alegorijsko ili sublimno dejstvo na

88 Tomaž Brejc, “Šušnik Šalamun Valentinčič”, iz: *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980.*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.



Emerik Bernard, *Venerični palimpsest*, 1984.



Andraž Šalamun, *Bizon*, 1987.

gledaoca. Gnamuš je izvodio složene postrotkovske artikulacije gustine/zasićenja slikanog bojenog polja. Šalamun je prolazio kroz pararitualno upisivanje tragova, naslojavanje tragova, na plohi slikarstva kao plohi izvođenja doslovnog tu-i-sada bihevioralnog čina. Podgornik je u delu *Bez naslova* (1977) tragao za nultim stupnjem slikarskog pisma (*écriture*) koje će pokrenuti potencijalnost artificijelnog prizora, drugim rečima, on je istraživao taj ograničeni i gotovo nemogući trenutak *rađanja* pikturalne kompozicije. Valentinčič je *ekranski karakter* slike slikarstva sveo na samu materijalnu tvrdu ili meku podlogu, koja više nije samo podloga, ali nije još ni ekranska predstava. Tanja Špenko je radila na dekonstrukcijama plohe, preobražavajući modernistički centriranu konzistentnost površine slike u događaj razlaganja (paranja, ili metaforično: kastracije) tkanja stvari u *ramu* (*Velika slika*, 1979). Kod Kapusa se otkriva između 1975. i 1981. ključni obrt od umereno—modernističkog izvođenja vitalnog pikturalnog prizora (*Svetišče*, 1975) u postformalistički princip eksplikacije kompozicionog postupka (*Dopolnitev pravila*, 1981) koji će obećati mogućnost istraživanja paradoksa pikturalne fikcionalizacije<sup>89</sup> i defikcionalizacije (*Aquarium*, 1987) u postmodernoj. Istraživanje slikarske prakse kojom se stvara (konstruiše, izvodi, pravi) nestabilni odnos fikcionalnog-nefikcionalnog i iluzionističkog-neiluzionističkog je svojstven za istraživanja Sergeja Kapusa i Bojana Goreneca. Gorenec je dosledno istraživao teorijske potencijalnosti pikturalnog i pikturalno-objektnog pokretanja transparentnosti i netransparentnosti slikarskog medija kao fenomena (materijalno-čulna pojavnost slike), koncepta (složeni odnos *ideje* i realizacije), interteksta (upijanje tekstova slikarstva u jednoj slici i jednog slikovnog efekta u slikarstvu i kulturi) i istorijske institucije (odnos slike i istorije slikarstva premeštanjem pikturalnih tragova). Gorenec je rad razvijao od fundamentalno postavljenih slika-kao-konstruisanih objekata (*Rdeča*, 1982. ili *Razpenjanje*, 1982), preko fikcionalno-nefikcionalno izvedenih pikturalnih prizora (*Slika se gleda v očeh drugih*, 1987) do prezentacije tragova pikturalnih narativa (*Himnična antropometrija*, 1997). Zato je fundamentalno slikarstvo u slovenačkim uslovima imalo četiri karakteristična razvojna aspekta:

- (a) imanentnu slikarsku kritiku egzistencijalističkog vitalističkog i organicističkog umerenog modernizma, karakterističnog za socijalistički estetizam pedesetih i šezdesetih godina XX veka,
- (b) prevladanje *estetike ćutanja* konceptualne umetnosti radikalizacijom visokomodernističkih procedura američkog slikarstva od postslikarske apstrakcije do analitičkog slikarstva i primenama rezultata francuskog poznog modernističkog ili proto-postmodernističkog slikarstva (Marc Devade, Louis Cane, Claude Viallat) kroz pikturalno/ideološke problematizacije i provokacije idealiteta modernosti od *Matisseovog sistema* do Newmanovog i Rothkovog bojenog polja ili Stellingovog obrta slikarske plohe u sliku-objekt,
- (c) bitna dekonstruktivistička relativizacija odnosa margine i centra unutar binarnih parova slika—neslika, figuracija—apstrakcija, formalno—vitalno, vizuelno—konceptualno, optičko—haptičko, izražajno-reprezentativno, iluzionističko—antiiluzionističko itd., i
- (d) slikarsko, ali kao psihoanalitičko uspostavljanje analize potencijalnih odnosa *govora* (*parole*) pogleda-tela-plohe u rekonstrukcijama fantazma, tj. fantazmatskog podupiranja subjekta.

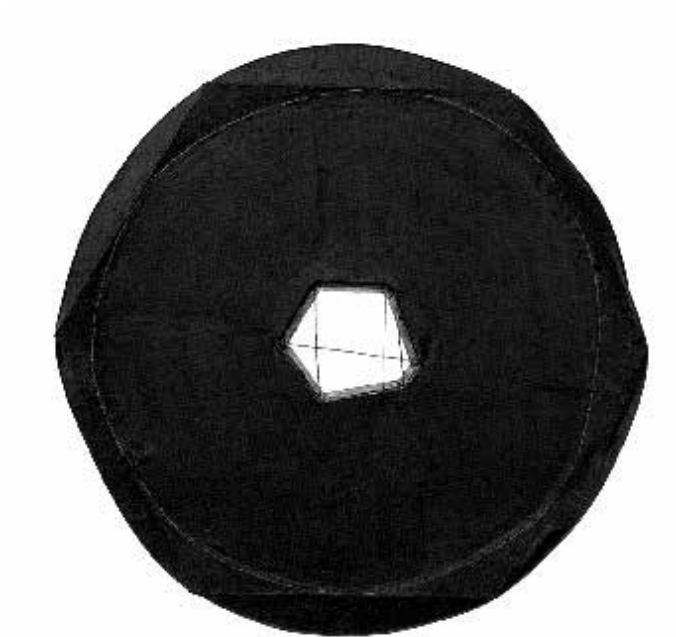
Po Tomažu Brejcu, *novije slovensko slikarstvo* je zasnovano na procedurama koje se zaustavljaju u slici.<sup>90</sup> I to zaustavljanje bihevioralnih i konceptualnih procedura istraživanja umetnosti u konkretnoj pojedinačnoj slici ili seriji slika (na primer, Šušnikove *Slike* izlagane u Galeriji Doma omladine u Beogradu 1976. ili monohromne ili postmonohromne slike Save Valentinčiča iz kasnih sedamdesetih ili Gnamušove guste monohromije boje iz sedamdesetih) čini njihovo slikarstvo formalističkim. Njihovo slikarstvo nije formalističko zato što *obnavlja idealitet forme* ili što *racionalizuje logiku doslednog izvođenja sintaksičkog građenja pikturalne strukture*, već zato što pojedinačnu sliku iz slikarstva postavlja kao telesnu (Šalamun), konceptualnu (Šušnik), vizuelnu (Gnamuš), analitičku (Valentinčič), fantazmatsku (Gorenec, Kapus, Špenko) i institucionalnu (Podgornik, Vrezec) granicu istraživanja umetnosti. Slika kao granica umetnosti jeste njihov bitni problem.

Fundamentalno slikarstvo druge polovine sedamdesetih je istovremeno i otvaranje potencijalnosti i mnogostrukosti heterogene i eklektične postmoderne ranih osamdesetih godina. Formalizam fundamentalnog slikarstva i antiformalizam eklektičnog postmodernizma povezani su u istraživanju (fundamentalno) i produkovanju (postmoderno) horizonta vizualizacije. Po Sergeju Kapusu, ta se kritična i prelomna veza fundamentalno—postmoderno da videti analogijama slika i tela iz koje se rađa funkcija i efekti pogleda.<sup>91</sup> Time Kapus dovodi u među(-ne-)odnos *sliku-i-telo* (sliku kao telo) prema nadređenim igrama gospodara (razuma, metajezika, okulocentrizma). Pri tome, Kapusov strukturalizam nije *stilski strukturalizam* (neokonstruktivizam, minimalna umetnost, primarno slikarstvo). To je analitički strukturalizam (u smislu istorije analitičkog kubizma). Slikar iza *privida* kompozicije na plohi slike otkriva strukturalne pomake (iskliznuća) *između pogleda i tela* u obrtu doslovnog u fikcionalno na pikturalnoj plohi kao ekranu (zaslonu koji zaustavlja pogled i površini na kojoj se generiše slika). Kapus ističe obrte *materijalnih nosilaca* fikcionalnog u *optički doživljaj* mogućeg

89 Jure Detela, "Aquarium", iz kataloga *Sergej Kapus: Slike*, Moderna galerija, Ljubljana, 2002.

90 Tomaž Brejc, "Aspekti novijeg slovenskog slikarstva", iz: *Novije slovensko slikarstvo*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, n.n.

91 Sergej Kapus, "Tkivo podobe", iz kataloga *Sergej Kapus — Slike 1973—87*, Obalne galerije, Piran, 1987. str. n.n.



Bojan Gorenc, *Razpenjanje*, 1982.



Sergej Kapus, *U ogledalu*, 1991.

smisla slike. Slike pokazuju paradoks istovremenog pikturalnog provociranja apstraktno-konceptualnog strukturiranja plohe (ciljno postignuće *forme*) i čulnog komponovanja predstave stvarnog ili fikcionalnog prizora. I ovim pikturalno konceptualnim *čvorom* bila je anticipirana potencijalnost pozicija unutar slikarstva koje će voditi ka dekonstrukciji racionalnog delatnika (slikara) u područje dekonstrukcije jakog subjekta analize strategijama i, zatim, taktikama zavodjenja, uživanja, erotizacije, mimikrije, retroavangarde, prikazivanja, izražavanja, simulacije i premeštanja iz mogućeg u mogući svet slikarstva.<sup>92</sup> Eklektično postmodernističko slikarstvo se u Sloveniji odigravalo u osamdesetim godinama između učene anahronističke referencijalnosti, transavangardne ekstatičke nestabilnosti i neoekspresionističke sublimnosti, pri čemu relacije ka francuskom proto-fundamentalnom slikarstvu grupe *Support Surface*, posebno slikarskoj praksi i teoriji Marca Devadea i Louisa Canea nisu zanemarljive.<sup>93</sup> Uticaj transavangarde je u konkretnoj slikarskoj praksi uvek bio *prenesen* iz specifične mediteranske transavangardne poetike u internacionalizovanu kontekstualnu atmosferu slikarskih eklekticizama osamdesetih.<sup>94</sup> U eklektičnom postmodernističkom slikarstvu (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizam) kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina, umetnost slikarstva je izvedena kao vizuelni *govor* (reciklaža, retorika, citat, kolaž, montaža, simulacija) o slikarskim modelima prikazivanja i izražavanja simboličkih, arhetipskih, narativnih i alegorijskih tema zapadne istorije umetnosti (renesansa, manirizam, barok, klasicizam, romantizam, simbolizam, futurizam, metafizičko slikarstvo, ekspresionizmi, sklonosti ka *povratku redu* [*rappel à l'ordre*]), ali i slikarskih predočavanja *ideja* alhemije, magije i okultizma, odnosno, zastupanja erotizma, perverzije ili travestije stvarnog ili fikcionalnog tela. Postmodernističko slikarstvo je eklektički pokušaj obnove, oponašanja, mimikrijskog predočavanja i prazne mehaničke reciklaže, ali i parodiranja i dekonstrukcije velikog mimetičkog slikarstva Zapada, koje obećava *transcendentni obrt* od pikturalnog ka nevidljivom (smrti, seksualnosti, moći, veri).

92 Tomaž Brejc, *Iz modernizma v postmodernizem (eseji)*, I–II, Edicija ARTES, Koper, 2000.

93 Camille Saint-Jacques, *Marc Devade – peintre théoricien*, Lettres Modernes, Paris, 1986.

94 Andrej Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Edicija ARTES, Koper, 1991.





Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), *Verbuni 1–6*, 1974.



Verbumprogram, (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), *Standardni formati*, 1979.

# KONCEPTUALNA UMETNOST I NEO-GEO SLIKARSTVO: VERBUMPROGRAM

Verbumprogramom se naziva umetnički par Vladimir Mattioni (1943) i Ratomir Kulić (1948) koji je delovao od 1974. do 1990. godine. Naslov “verbumprogram” je misteriozna pseudonaučna šifra koja paradoksalno ukazuje na odnose umetnosti i nauke, tehnologije i medijskog rada. Jedna od definicija verbumprograma glasi:

Verbumprogram nije znanje a ni uporišna tačka nego stanje neprekidne refleksije.<sup>95</sup>

Sama zamisao kolektivnog umetničkog rada i delovanja između nesigurnih granica nauke i umetnosti postaje objekt istraživanja ovih umetnika.<sup>96</sup> Oni, istražujući zamisao “verbumprograma” prolaze kroz različite moduse prikazivanja i izražavanja. Za Mattionija i Kulića:

Verbumprogram ostaje u granicama post-umetničkog i pre-naučnog interesa.<sup>97</sup>

Drugim rečima, oni su stvorili jedno otvoreno i neodređeno polje istraživanja vizuelnih, konceptualnih i mentalnih pojava, pri čemu su se kretali od egzaktnog predočavanja do kritičnih zamućenosti i neoštrina razumevanja umetnosti. To znači da je u Verbumprogramu bio postavljen paradoksalan odnos jasnog i nejasnog, odnosno, umetničkog i metaumetničkog. Na primer, Kulić je retrospektivno ukazao:

Verbumprogram sadrži određen značenjski kompleks koji je u samom začetku (1974) zajedničkog rada kao umetničkog para za nas posedovao instruktivnu koherenciju i jasnoću... Ono što nas je neposredno zaokupljalo kroz umetničku praksu pod nazivom Verbumprogram formulisano je kao odnos dela i inetrpretacije... Bilo nam je jasno da su delo i interpretacija neodvojivi... Nazivajući ga Verbum, bilo da je puka stvar svakodnevice ili artefakt, mi smo ga tumačili za drugog kroz objekte koji su za nas bili *amalgamat* – suština dela i smisla interpretacije.<sup>98</sup>

Rani postupci od akcija do fotografija objekata bili su vođeni kritičnom *igrom* sa odnosima prvostepenih i n-to stepenih jezika umetnosti, a to znači sa pitanjima o relativističkim i esencijalističkim odnosima interpretacije i objekta (interpretativnosti i objektnosti) u umetničkoj praksi.<sup>99</sup> Kulić i Mattioni prave pauzu u umetničkom radu između 1979. i 1984. Tada se okreću ka *fenomenologiji* slike i slikarstva (projekt *Achromia*<sup>100</sup>) koji ih uključuje u problem nove geometrije ili neo-geo<sup>101</sup> slikarstva. Oni se tada okreću ka pitanjima slike i mišljenja o slici, stvarajući specifičnu praktičnu filozofiju slikarstva.

Imanentnom filozofijom slike se može nazvati unutarumetnički zahvat da se slika i slikarstvo konceptualizuju (prikažu) kao heuristički (privremeni, otvoreni, promenljivi i napredujući) program uverenja, vrednosti, značenja, postupaka, materijalnih aspekata slikarstva, konkretnih kompozicionih rešenja i kôdova. Imanentnim se naziva *bliski* pristup slici kao materijalnoj datosti i slikarstvu kao sinhronijskoj i dijahronijskoj *mreži* ontoloških datosti (činjenica ili, čak, suština), fenomena (zahvatanja) i koncepata (predodžbi). Bliski pristup je direktan (rad sa slikom) i doslovan (rad sa slikom kao sa slikom) pristup slikarstvu kao teorijskoj i produktivnoj praksi, a ne kao objektivnom, izdvojenom i specficiranom objektu filozofskog spekulativnog diskursa. Oni zahvataju slike i time produkuju fenomen slikarstva. Drugim rečima, bliski pristup označava status umetnika kao bića u produktivnom i teorijskom zahvatu (zahvatanju) u ontologiju i fenomen slike i slikarstva. U pitanju je prožetost (sa razlikama, pukotinama) teorijskog i produktivnog (interpretirajućeg i slikajućeg) bića, prožimanje ukazuje i na ono što je ispušteno ili nedosegnuto. Filozofijom se u njihovom slučaju označava: (1) konceptualno diskurzivni zahvat koji postavlja teška i suštinska pitanja smisla (zašto?) i značenja (šta?) slike i slikarstva (“Pitanje prevođenja slike u jezik u biti je metafizičko pitanje.”<sup>102</sup>), i (2) postistorijsko uverenje da slikarstvo kao umetnost ili svet umetnosti može da produkuje sopstvenu istoriju, filozofiju, ideologiju

95 Navedeno prema: Ješa Dengri, “Verbumprogram”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 149–150.

96 Verbumprogram, *Verbumcodex*, Galerija SKC, Beograd, 1976.

97 Verbumprogram, “Fragments”, iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 16.

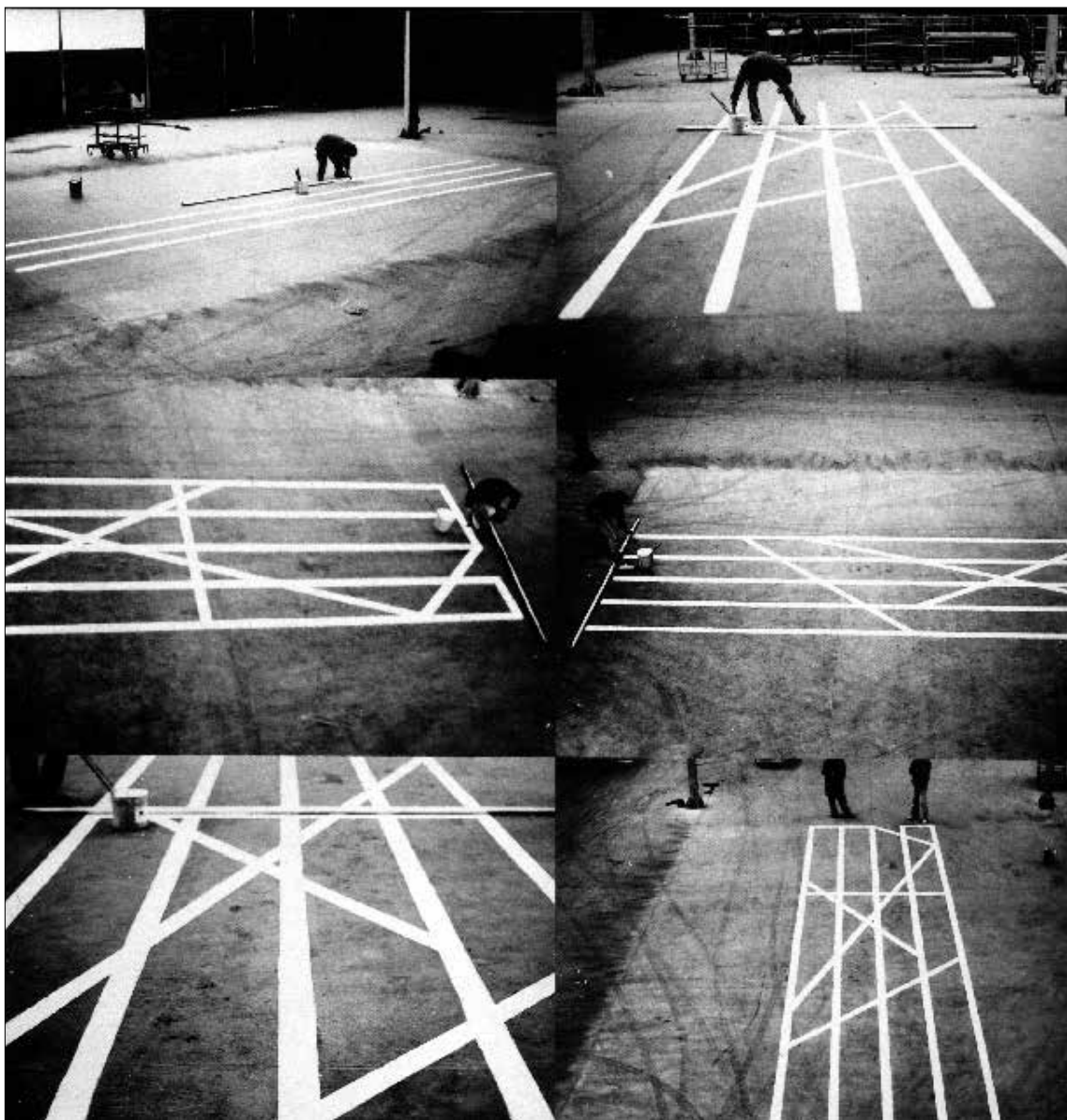
98 Navedeno prema: Ješa Denegri, “Verbumprogram”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 50. Prvobitno objavljeno u: “Devetnaest pitanja za Verbumprogram” (razgovor sa Ratomirom Kulićem vodili Ješa Denegri, Kosta Bogdanović, Dragomir Ugren), *Projekta@t* br. 5, Novi Sad, 1995, str. 55–61.

99 Verbumprogram, *Dokumentni 1–12* (izložba Galerija SKC-a, Beograd, 1975), *Opet* (izložba Galerija SKC-a, 1976) i *I.K.B. (Ives Klein Blue)* (Galerija SKC-a, Beograd, 1976), iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 55–61.

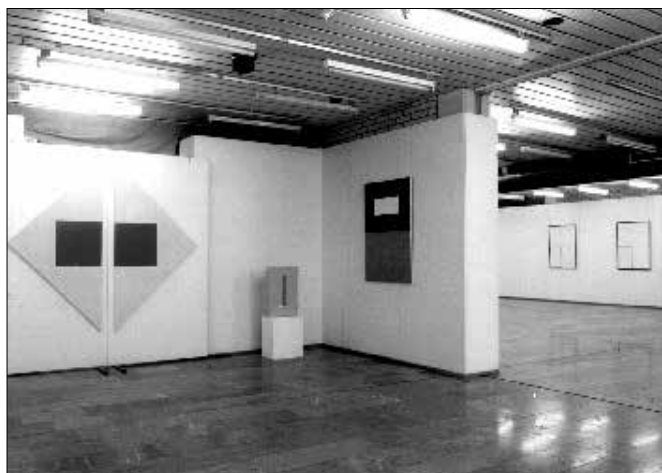
100 Verbumprogram, “Achromia”, 3+4, Beograd, 1986, str. 12–17; *Verbumprogram: Achromia (slike/skulpture)*, Velika galerija Kulturnog centra NS, Novi Sad, 1989.

101 Ratomir Kulić (ed), *Bez naziva: Geometrija*, Velika galerija Kulturnog centra NS, Novi Sad, 1986.

102 Fragment 130, iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 31.



Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), *Veliki crteži*, 1980.



Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), *Achromia*, 1985–89.



Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), *Achromia*, 1985–89.

i estetiku razvijanjem interpretativnih moći prikazivanja, izražavanja i komponovanja, drugim rečima, umetnost (slikarstvo) preuzima izvesne interpretativne aspekte filozofije i razvija ih u registrima od izgleda dela (perceptivni nivo) do diskursa dela (“Umetnost postaje derivat jezičkog smisla, odnosno umetnost jeste samo ukoliko uzvisuje, ukazuje na sferu logosa ili povisuje jezički bitak.”<sup>103</sup> i “Pitanje istine i smisla umetnosti nije nikakva epistemološka činjenica, a suština umetničkog dela nije izvesnost neke osvećene istine, već je način stajanja u otvorenosti jednog sveta koje svom bivstvu pribavlja njegov bitak egzistencijalno i esencijalno.”<sup>104</sup>). Ova dva nivoa *filozofičnosti* su moguća tek razlikovanjem slike kao slikarstva i slike kao diskursa umetnosti:

Za nas metodologija nije fiksirana forma u oblikovnoj ili eksplikativnoj praksi kao forma izražavanja, nego duh spoznavanja postavljanja (postavljenog) pitanja. Mi nismo krenuli ka samim stvarima već ka samom pitanju o stvari (nismo krenuli od čulne do kategorijalne predstave niti obrnuto), ka samom supstancijalnom umenju postavljanja pitanja i načina kako susrećemo to pitanje, te je i ova “programska” aktivnost način razumevanja, a nikako neki eksplikativni oblik praxisa.<sup>105</sup>

Drugim rečima, oni ne rade sa slikarstvom kao sa primerom filozofije, već oni sliku konstituišu kao samu pojavu koja pokazuje svoje *konceptualno lice besede slikarstva* i *materijalno-optičko lice izgleda tela-figure slikarstva*. Između izgleda i besede slikarstva nalazi se programski “međuprostor” pojavnosti dejstva Verbumprograma.

Takođe, odnos slike i sveta je značajan za analizu. Dat je kao povesna indeksacija relativnih potencijalnosti: Slika je od renesanse pripadala metafizičkoj tradiciji – dobu slike sveta. Svet kao slika odgovara čovekovom usmerenju ovladavanja bitkom kao onim čime može raspolagati. Saznanje bitka je moguće tek iz predstavljanja – reprezentacije. Potreba za slikom je izrasla iz predstavljajućeg odnosa spram bitka čime je sabrano biće u smislu vrednosti i sopstvenog samovaženja. Predstava tako osigurava bitak i njegovo pojavljivanje po meri subjekta koji i sam postaje predstava – reprezent. Dobu slike sveta odgovara i umetnost – u službi osiguranja antropocentričnosti univerzuma. Na isti način je metafizika ispostavila razumevanje slike iz saznanja bitka i težnje da se njime ovlada. Time su slika i slikarstvo postali samorazumevajuće predstavljanje moći da se ovlada bitkom, da se predstavi u efektivnosti upotrebe kroz njegovo očovečenje. Umetnost je tako postala merilo vrednosti njegovog humanizma iz saznanja da je subjekt moguć tek kao prezentovana svest.<sup>106</sup>

Odnos slike i sveta je dat i kao aktuelna indeksacija: “Slika nije samo izmaknuta u svet: ona postavlja svet kao sopstvenost. Ne pušta boju da propadne kao sadržaj, već da proizađe kao obojenost.”<sup>107</sup> Istorijski svet predstava je oblik posredovanja sveta slikom. Aktuelni svet konstrukcija je oblik prisutnosti sveta slikom. Geometrijske slike poznog doba ne prikazuju svet (nisu ostaci redukovanih i aproksimativnih predstava empirijskog sveta), one jesu aspekti pojavnosti i izgleda samog sveta slikarstva kao zatvorenog sveta konačnog broja artikulisanih materijalnih, prostornih i optičkih elemenata. Rad Verbumprograma na slikarstvu nije nevini (izvorni) ulazak u slikarstvo kao u prirodni svet prikazivanja i izražavanja. Oni započinju slikarski “projekt” posle bavljenja specifičnim tipom konceptualne umetnosti:

Verbumprogram je metodičko razbijanje nekritički prihvaćenog važenja objektivnog i prihvatanje onog što važi kao subjektivni smisao. Ali proizvođenje tog smisla putem postavke nije samo proizvođenje kao pojedinačno postojećeg, već svega postojećeg kao smisla sveta. Subjektivnost o kojoj je reč projektuje svet putem mentalnog dizajna. U tom slučaju subjektivnost dobija od sveta svoj smisao koji tumačimo kao univerzalni smisao. Prema tome, ova subjektivnost je konkretna tek ako ima svet dizajniran kao svet subjektivnosti, a ne kao realno prihvaćen svet.<sup>108</sup>

Ukazivanje na smisao (kao temu, problem, invarijantu, varijantu), a to je jedna od konstanti Verbumprograma, indicira da je njihov pristup umetnosti (konceptualna umetnost) i slikarstvu (geometrijsko slikarstvo) duboko humanistički utemeljen. Reći da je humanistički utemeljen znači da se bavi pitanjima umetnosti i slikarstva u “dijapazonu” od ontologije do fenomenologije dela. Drugim rečima, pre nego što su počeli da slikaju (realizuju projekt geometrijskog slikarstva) oni su se (be) formulisali kao hipoteze (znake, tekstove) subjekta umetnosti i, zatim, subjekta slikarstva, a to znači subjekta postojanja. Subjekt postojanja umetnosti, odnosno slikarstva, njihovim radom postaje problematizovan, pošto oni nisu jedan subjekt dela, već dva subjekta čijom interaktivnom “situacijom” nastaje hipoteza (jedan subjekt) dela. Subjektivnost i racionalnost se pokazuju kao hipoteze (projekti), a ne kao aspekti sveta ili kao modifikacije sveta

103 Fragment 159, iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 36.

104 Fragment 161, iz: *Verbumprogramkatalog*, str. 36–37.

105 Fragment 104 121 122, iz: *Verbumprogramkatalog*, str. 26.

106 Fragment 129, iz: *Verbumprogramkatalog*, str.31.

107 Fragment 141, iz: *Verbumprogramkatalog*, str. 33.

108 Fragment 19 33, iz: *Verbumprogramkatalog*, str. 15.

(u svetu, od sveta i iz sveta). Paradoksalno, njihova dela (slike) su dovedene do impersonalnog (hladnog geometrizma), ali ne i do traga lišenog subjektivnosti. Ako se eksplicira mesto i uloga slikarskog (i objektnog) rada Verbumprograma u jugoslovenskoj umetnosti osamdesetih godina tada se ukazuju dva potencijalna zapažanja: (a) njihov rad se može opisati kao jedan od prvih *impulsa* u reakciji na eklektički ekspresivni postmodernizam (primarni nivo) i (b) njihov rad korespondira kompleksnom obrtu ka slici kao svetu, koji su na sasvim različite načine, i u različitim okolnostima, izveli Bojan Gorenek<sup>109</sup> u Sloveniji (*ekrani*) i Željko Kipke<sup>110</sup> u Hrvatskoj (*paterni*). Nisu u pitanju isti stilski shematizmi, mada naklonosti ka geometriji postoje, već “samosvesti” koje sliku doživljavaju kao svet. Kipkeov doživljaj slike-sveta je ezoteričan (sistem paterna, formula magijskih kontratransfera). Doživljaj slike-sveta Bojana Goreneca je transcendentna (slika kao izraz ili ekranska projekcija asimetrije subjekt-Drugi, asimetrije između tela slike, tela slikara i tela perceptora). Doživljaj slike-sveta koji projektuju Kulić i Mattioni je metafizički (slika kao reprezentacija sveta i slika kao sam svet postojanja, tj. kao oprisutnjenje sveta):

Model verbuma stvara svet, odnosno situaciju u okviru koje se realnost tek može pojaviti. Pojavnost je rezultat ali i uslov njegovog funkcionisanja. Model nije strukturisan i uzet kao postulat te se ne može uzeti kao polazna osnova u strukturalnim analizama. On jedino može da pokaže granice, odnosno beskonačnost svake analize u otkrivanju nivoa značenja i značenja gde bi nivo nivoa bio model verbuma. Dakle, on pretenduje na univerzalni smisao i njegov karakter je doktrinaran, arhetipski. Tek njegovi supstrati omogućavaju mnogostrane i neograničene interpretacije.<sup>111</sup>

Slikarska i skulptorska (objektna) produkcija Verbumprograma započeta 1985. godine (a dovršena, u ovoj fazi, 1990. godine) uspostavlja niz karakterističnih aspekata: (1) moć rekonstrukcije i razvoja (korekcije) modernističke geometrijske apstrakcije, (2) zasnivanje ontološkog pristupa slikarstvu (i skulpturi) i (3) ukazivanje na granična područja (i efekte) fenomenologije i semiologije slike (i skulpture).<sup>112</sup>

Može se zadržati pažnja na jednoj od mogućih slika iz serije *Achromia* (1985–89).<sup>113</sup> Neka to bude slika sa dvadeset sedam crvenih pravougaonika. Slika se može opisati iscrpno sa četiri gledišta: (1) nivo znaka, (2) odnos podloge i forme, (3) problem serijalnosti i (4) efekti rastera. Naznačeni nivoi se mogu interpretirati kao konkretne materijalne činjenice (konkretistički nivo) i kao ishodišni odnosi ontološko-fenomenoloških refleksija (metafizički nivo). Postupak iscrpnog opisa neka bude zasnovan na pojmu *leksije* Jeana-Louisa Schefera.<sup>114</sup> Leksija je makroskopska jedinica čiji je cilj da determiniše sve nivoe referiranja i razumevanja referentnih relacija teksta ili slike sa onim izvan teksta ili slike. Leksija je akt razumevanja sistema, koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. ona je komunikacijski akt sistema. Leksija nudi mogućnost izlaganja sistema slike kao proces beskrajnog umnožavanja kao u više ogledala sistema jezika i njegove logike. Ona omogućava da se pokaže da je predstavljanje i predstava figure zatvorena u sistem jezika. Karakteristično je da Kulić i Mattioni “jednu leksiju” (sistem površina–pravougaonika) postavljaju kao delo, a ne kao tematizaciju (sadržaj) u okviru dela. Geometrijsko slikarstvo posle najranijih primera, a posebno u tendencijama od konkretizma preko američke postgeometrijske apstrakcije do neo-geo slikarstva, nije “prikazivanje” geometrije (geometrijskih oblika i figura) već ospoljavanje smisaone materijalne i optičke karakterizacije sistema, tj. leksije i njenih slikarskih funkcija. Leksija je makroskopska geometrijska “grupa” elemenata, na primer, crvenih pravougaonika, čiji je cilj da determiniše sve nivoe referiranja i razumevanja referentnih relacija teksta (sistem površine je jedan apstraktan aikonički tekst) ili slike (sistem površine je jedan konkretan poredak optičkih činjenica plohe). Leksija je akt razumevanja sistema, koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. ona je komunikacijski akt sistema. Leksija nudi mogućnost izlaganja sistema slike kao proces beskrajnog umnožavanja kao u više ogledala sistema jezika i njegove logike (serijalnost koju Kulić i Mattioni zasnivaju eksplicira doslovno “potencijalnu moć umnožavanja”). Leksija omogućava da se pokaže da je predstavljanje (geometrijskog poretka) i predstava figure (geometrijske figure) zatvorena u sistem jezika (sistem njihovog znanja slikarstva i negovanja slikarske rasprave). Ali, Kulić i Mattioni leksiju ostavljaju i kao samu stvar, kao da su se sva umnožavanja i multipliciranja leksija sažela u jednom delu. Svaki komad iz serije *Achromia* je jednak drugom – nema evolucije ili razvijanja problema, već samo uspostavljanje “ontologije” (primeri među primerima) koji postaju (bivaju zahvaćeni) “fenomen” (kao fenomen). Slika je strukturirana kao aikonički metaznak koji reprezentuje konkretni i specifični geometrijski poredak za svaki drugi geometrijski poredak. Pri tome: (a) reprezentuje specifičan geometrijski poredak i nudi ga za znak svakog geometrijskog poretka (može se uzeti u obzir umesto svakog drugog geometrijskog poretka slikarstva, bilo koja slika može biti zamenjena bilo kojom slikom), i (b) reprezentuje specifičan materijalizovan

109 Bojan Gorenek: *Slikarstvo 1982–1990*, Moderna galerija, Ljubljana, 1990.

110 Ješa Denegri, *Željko Kipke*, GZH, Zagreb, 1991.

111 Fragment 68 81, iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 21.

112 Slike *Achromia* (1985–89) i *Forma Occidit*, iz: *Verbumprogramkatalog*, ils. XVII–XVIII i XIX–XX.

113 Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 232–243.

114 Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969.

plošni geometrijski poredak za optički poredak (optički događaj, optički doživljaj). Zatim, znak slikarske subjektivnosti (individuuma) je zamenjen meta-znakom-hipotezom umetničkog para koji na mestu slikarske racionalnosti konstruiše hipoteze subjektivnosti. Oni ne izražavaju svoju ili hipotetičku subjektivnost, već označavaju (konstruišu) slikom hipotezu metafizičke subjektivnosti (ne-celog smisla, odnosa smisao–subjekt–besmisao) kao opozicije programskom racionalizmu. Odnos podloge i forme je, metaforično govoreći, tautološki odnos dve plohe koje potvrđuju svoj “dodir” (poklapanje-preklapanje). Generički, taj odnos je izveden iz odnosa figure i podloge transformacijom figure u plohu koja oponaša podlogu (pokazuje svoju plošnost prostirući se po podlozi). Postoji izvesno obećanje ili, barem, nagoveštaj odnosa planova. Generički odnos forme koja duguje figuri (makar ona bila i geometrijska) ima tri istorijska ishodišta:

- (1) evolucije kubizma gde se geometrijska figura pretvara u stanje plohe,
- (2) evolucije konkretizma gde se geometrijska figura transformiše u doslovnu geometrijsku formu, i
- (3) evolucije američkog visokog modernizma od slikarstva bojenog polja ka postgeometrijskoj apstrakciji, gde i forma i podloga postaju ekvivalentne vrednosti postignuća optičkog poretka slike kao “optičko-mentalnog uzorka” (Ad Reinhardt sa paramonohromijama crno-na-crnom, rani Frank Stella sa crnim slikama predmeta, Agnes Martin sa suptilnim rasterima).

Zapaža se još jedan niz problema: format slike je vertikalni pravougaonik, crveni pravougaonici su horizontalni pravougaonici, i oni su strukturirani u seriju (raster) tako da grade virtuelni vertikalni pravougaonik upisan u pravougaoni format slike. Postoji izvestan optički poremećaj, izvesna razlika dela i celine koja odnos podloge i forme retorički naglašava. Slikarstvo Verbumprograma je retoričko. Uočava se značaj serijalnosti. Ponovljen je crveni pravougaonik 27 puta. Serijom se gradi raster struktura tipa (3x9) – tri kolone i devet redova. Serijalnost ima za cilj da nas još dalje odvede od *figure*, da *optičko polje efekata* pokaže kao odnos elemenata, a ne kao pojavnost tela ili gestalta. Odnos elemenata ima indeksni potencijal kojim se ukazuje na mentalni predložak, ali odnos elemenata u ponavljanju je i moć leksije da umnožava jedinični značenjski element potvrđujući njegov smisao. Kako je smisao (i uže značenje) crvenog pravougaonika svedeno (aikoničko) značenje to nastajuća leksija potvrđuje samu sebe, svoju moć umnožavanja smisla (donje granice značenja). Napomena: smislom se u prethodnoj rečenici naziva mnoštvo referentnih relacija konkretne slike i istorije slikarstva, a značenjem elementarno (deskriptivno) pripisivanje opisa crvenom pravougaoniku. Pri tome, efekt rastera je indeksni i optički. Efekt je indeksni pošto ukazuje na specifičan tip slika i naddeterminaciju modernističke produkcije plohe. Raster ukazuje na sve druge rastere potvrđujući raster-poredak slike kao suštinsku naddeterminaciju modernističkog rešavanja površine. Raster je optički pošto se pokazuje kao efekat (učinak) u optičkom polju percepcije. On je različit od optičkog učinka stvarne figure u prostoru ili optičkog učinka prikazane figure ili njenih modifikacija u polju slike. Raster je artificalni poredak koji potvrđuje svoju artificalnost u odnosu na sve druge optičke fenomene – on nije stvoren, on je proizveden. Ali, kada se raster ideološki naddeterminiše ili psihološko-poetički fetišizira on postaje i izvestan “proizvedeni bitak” koji za slikarstvo nudi identitet ne samo površine (kao postojanja uzroka optičkog učinka), već i svesti o sopstvenoj:

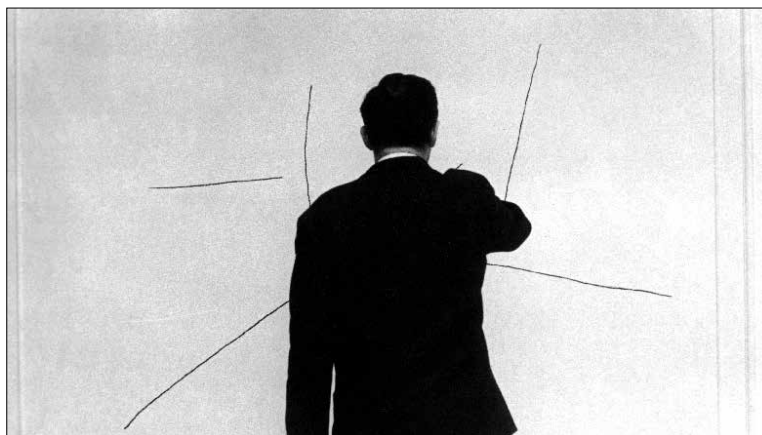
mogućnosti da se sticanje života dogodi kroz sliku.<sup>115</sup>

Potcrtava se suštinski rascep (razlika) koji vodi “humanističku viziju” Verbumprograma: slika je nema (raster je raster ma koliko potencijalno obećavao monotono širenje u nedogled univerzuma) i izvan je čulno pojavnog koje je zahvatanje pogleda-uma i slike. Razlika je nepremostiva:

Izvesnost slike se izvlači iz njenih sopstvenih temelja. No, njena izvesnost nije u nama već u našem načinu ophođenja prema sredstvima. Način ophođenja podrazumeva iskustvo slike i iskustvo slikarstva iz kojeg sledi određeno vladanje formama u službi nečeg što latentno stoji kao mentalna sprega ikona–slikovnost izvan diskurzivnog. Izvesnost slike se ne može izvući iz ideoloških i estetskih merila koja sačinjavaju teret diskurzivnih fantazmi slike. Izvesnost slike je stanjenog zbivanja. Misliti o slici znači odgovarati na zahtev njene suštine. Mišljenje slike je osećanje njenog nedolaska – slutnja slike. Samo slikanje kao slikarstvo je uzmicanje pred slikom ali na taj način stupanje u njen govor. Pa ipak, mišljenje slike nije kadro da se dokaže, ali to nije stvar nemoći mišljenja već suštinskog sudbovanja stvari kao što je slika.<sup>116</sup>

115 Verbumprogram, “Fragmenti”, iz: *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 31–32.

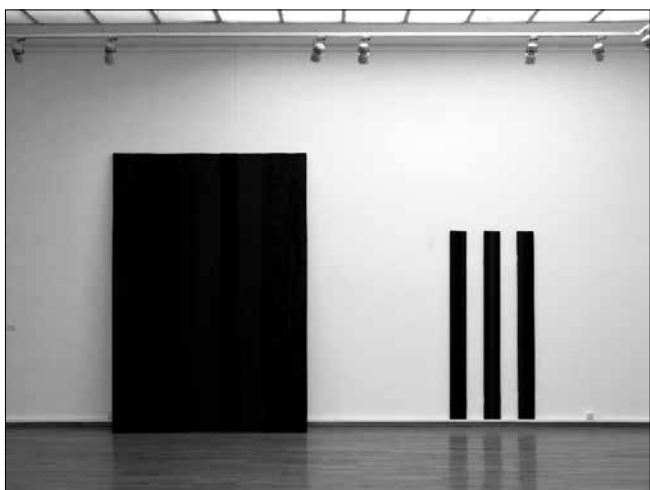
116 Verbumprogram, “Fragmenti”, iz: *Verbumprogramkatalog*, str. 32.



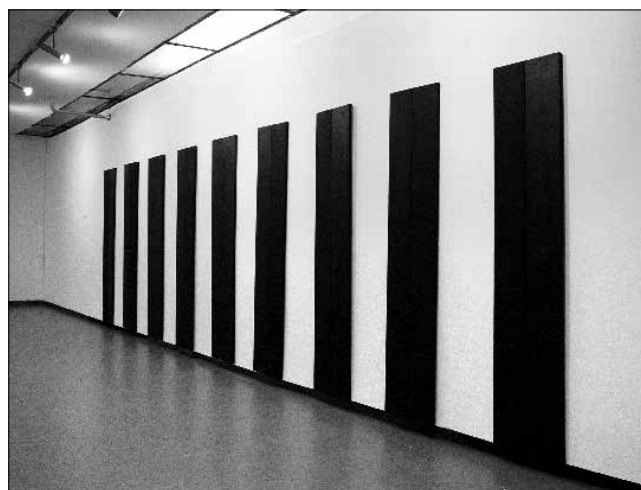
Dragomir Ugren, crteži na zidu, Galerija "Most", Novi Sad, 1996.



Dragomir Ugren, instalacija u Kulturnom centru, Beograd, 2004.



Dragomir Ugren,  
instalacija u Muzeju savremene umetnosti, Beograd, 2005.



Dragomir Ugren,  
instalacija u Muzeju savremene umetnosti, Novi Sad, 2006.

## SAMO SLIKARSTVO U DOBA MEDIJA: DRAGOMIR UGREN

Polazi se od pitanja o interpretaciji *promene* statusa, pojavnosti i dejstva “slike” u savremenoj umetnosti. *Slikom* se naziva strukturalni (površinski, prostorni, objektni, ekranski, vizuelni, audiovizuelni, taktilni, bihevioralni) poredak prikazivanja. Slika se pojavljuje u procesu čulno-medijske prezentacije različitih receptivnih parametara od telesnog afekta do inteligibilnog značenja. *Slika* se može objasniti kao efekat proizvodnje, razmene i recepcije čulne afektacije i značenja.

U užem smislu problem istraživanja i rasprave je *suštinska promena pojavnosti i dejstva “slike”*<sup>117</sup> i, zatim, slikarstva u hibridnim poljima medijskih obrada, konstrukcija i simulacija vizuelnosti (čulnosti) u savremenoj umetnosti. Tu se ukazuje primarni problem pojavnosti odnosa različitih površina: od hrapave površine manuelno izvedene pikturalnosti u slikarstvu preko materijalnih površina distribucije efekata unutar objektnog sveta do glatkih površina video i kompjuterskih ekrana.<sup>118</sup> Teorijsko i umetničko predočavanje razlike hrapavog i glatkog, manuelnog i digitalnog, afektivnog i semiološkog, ono je što se da videti, osetiti i predočiti u delima i odnosima dela unutar savremenosti.

Polazi se od uočavanja suštinske promene *karaktera* ljudskog rada, koja se odigrava kroz istoriju i koja utiče na preobražaje, prekide i događaje vrste rada i modusa pojavnosti dela u savremenoj umetnosti. Još je Walter Benjamin tokom tridesetih godina XX veka pisao da se unutar velikih istorijskih razdoblja menjaju sa čitavim načinom života ljudske zajednice i načini čulnog opažanja.<sup>119</sup> To znači da dolazi do promene načina proizvodnje, razmene i prezentovanja umetničkog dela, tj. do promene sistema prikazivanja, izražavanja, ili *postavljanja* u svet. Tako shvaćeno umetničko delo nije samo čulno dostupni proizvod ili *komad* već, pre svega, složeni čulno-tekstualni događaj u postfordističkom<sup>120</sup> svetu, a to znači u svetu globalnih mnogostrukosti koje se ne daju kontrolisati i svesti na zajednički činilac. Umetnost menja svoja obličja i svoje oblike pojavljivanja, a time i intenzitete dejstva (afektacije, značenja) na osnovu promena proizvodnih, društvenih i time receptivnih mogućnosti pojedinca i društva. Moderni čovek ranog kapitalizma pokušao je da izdvoji sliku ili skulpturu iz punoće i “povezanosti” unutar arhitektonskog životnog prostora. To je bilo modernističko *rađanje autonomnog komada (piece of art)* iz beskraje potencijalnosti življenja. Dvadesetovekovni modernistički umetnik je težio da umetničko delo oslobodi *naivnog mimezisa* pozivajući se na medijsku (fotografsku sliku) ili da dođe do paradoksalne idealne realizacije utopije same/autonomne umetnosti (visoki modernizmi) ili da umetnost postavi kao aktivističko-interventno delo unutar umetničkih, kulturnih ili društvenih borbi (avangarde). Uticaj fotografskog kadriranja se prepoznaje u izvesnim delima impresionizma – na primer, slika Gustavea Caillebottea *Veslači*, 1877. Težnja ka *samoj umetnosti* se najočiglednije vidi u radikalnoj apstrakciji – na primer, Theo van Doesburg, *Kontrakompozicija 5*, 1924. Aktivistički gest izvođenja bihevioralnog događaja se odigrava u dadi – na primer, fotografija koja prikazuje Francisa Picabiu na drvenom dečjem konjiću usred oneobičene i parodirane svakodnevice tokom ranih godina XX veka. U postmodernoj umetničko delo se prividno *rasplinjavalo od dela do teksta*<sup>121</sup> i od *teksta do auratskog medijskog efekta*.<sup>122</sup> U informacijskom kapitalizmu prvog sveta, umetnost je postala očigledna ili suptilna sinteza apstrakcije i figuracije, odnosno pop-arta i konceptualne umetnosti. Gerhard Richter uspostavlja relativni odnos između fotografije i slike, odnosno između žanrova apstrakcije i figuracije. Njegova apstraktna slika, na primer, *Crveno Plavo Žuto* (1972) je i apstraktna slika i *mimetička* slika koja prikazuje/zastupa apstraktno slikarstvo. Time se apstraktno slikarstvo pokazuje kao jedan od medija prikazivanja (*mimezisa*) stvarnog ili fikcionalnog *tela slike* u drugoj slici. Slika nije “prozor” kroz koji se gleda u prikazanu realnost ili ekskluzivno mesto upisivanja (izražavanja, ekspresije) slikara. Slika je manipulativni komad kojim se interveniše u specifičnom kontekstu: državnog/nacionalnog identiteta (crna britanska zastava Jonathan Parsons, *Achrome*, 1994), individualizovanih orgijastičkih i antiterapeutskih rituala (Hermann Nitsch, *Prskana slika*, 1986; ili Martin Kippenberger, *Autoportret*, 1994), robne proizvodnje, razmene i masovne potrošnje “auratskog” (Dan Walsch, *Arrangement*, 2006). Slika se više ne razlikuje mnogo od pojavnosti fotografije, tj. ekrana. Događaj pojavnosti je bitniji od morfologije prisustva. Na primer, Richterovo delo *Ema (akt koji silazi niz stepenice)* (1966) funkcioniše i kao slika, ulje na platnu, i kao fotografija – na primer, fotografska verzija iz 1992. koja se nalazi u *Umetničkoj galeriji Novog Južnog Velsa*. Verzija je bitnija od konačnog proizvoda: dela. Reč je o verzijama i mnogostrukostima mutacija

117 *The Triumph of Painting: The Complete Volume – Saatchi Gallery*, Jonathan Cope, London, 2006; Chris Janks, *Vizualna kultura*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002; i Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture – Reader*, Routledge, London, 2005.

118 Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge, 2004.

119 Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, iz: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 130.

120 Paulo Virno, “Deset teza o mnoštvu i postfordističkom kapitalizmu”, iz: *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 113–137.

121 Roland Barthes “Od djela to teksta”, iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197–201.

122 Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.



verzija dela. Upotreba fotografije u neokonceptualnoj umetnosti je omogućila da fotografija preuzima prezentacionu funkciju slike slikarstva (Jeff Wall, *Mleko*, 1984) ili "slike" iz masovne produkcije grafičkog dizajna (Barbara Kruger, *Bez naziva [kupi me]*, 1988). Slika gubi svoj zavičaj, njeno mesto porekla je promenljivo, otvoreno preobražajima i neočekivanim mogućnostima. U postmodernoj je konstituisana mogućnost za *beskućništvo* slike. Slike kao označitelji *lebde* među slikama. Umetnost je postala deo kulturalnih praksi komunikacije, intervencije i simulacije u postistorijskom i multikulturalnom društvu. Kao da su se teritorije umetnosti i kulture približile, a u pojedinim momentima i ekstatički preklopile. Danas, opet posle postmodernizama u *epohi globalizma*, dominacije neoliberalnog kapitalizma, ali i lokalnih i globalnih totalitarizama i terorizama, odnosno, u epohi projektovanja potencijalnosti postfordizma kao društva mnoštva, umetnost biva "mutirana" u prakse mnogostrukosti i istovremenosti. Na primer, između tradicije i inovacije nema više "logički" orijentisanih vektora kontinuiteta, već prekidi, rekonstrukcije, reciklaže, simulacije i novog i starog i prvog i drugog, odnosno, N-tog. Po Paolo Virnou ovaj trenutak mnoštva se može opisati sledećim rečima: „Mnoštvo u potpunosti eksplicira *povijesno*, fenomenološko, empirijsko ontološko stanje ljudske životinje: biološka uskraćenost, nedefiniran ili *potencijalan* karakter njenog postojanja, nedostatak determinisanog okoliša, jezički intelekt kao 'naknada' lišenosti specijaliziranih instinkata. Kao da je korijen dospio na površinu, pokazujući se na kraju golom oku. Ono što je oduvijek bilo tačno, tek se sada u potpunosti pokazuje razotkriveno. Mnoštvo: to je biološka fundamentalna konfiguracija koja postaje povijesno determinirani način postojanja, ontologija koja se fenomenološki razotkriva. Moglo bi se reći i da postfordističko mnoštvo na povijesno-empirijski plan uzdiže *antropogenezu* kao takvu, odnosno samu genezu ljudske životinje, njezin diferencijalni karakter. Mnoštvo je nanovo prolazi u skraćenom obliku, rekapitulira je. Ako razmislite, ove prilično apstraktne primjedbe nisu ništa drugo do drugi način da se kaže kako suvremeni kapitalizam glavnu proizvodnu osnovu posjeduje u lingvističko-revolucionarnim sklonostima ljudskih bića, u skupu komunikativnih i kognitivnih sposobnosti (*dynameis*, mogućnosti) koje ga izdvajaju.“<sup>123</sup>

Savremeni slikar, kao i gledalac, *hvata se u koštac* sa pitanjima o prirodi i vrsti *rada* unutar globalnog i lokalnih kapitalizama, odnosno sa modusima mnoštvenosti u postignuću slike i njenim intenzitetima i dejstvima na posmatrača, tj. *ljudsku životinju*. Sasvim fenomenalistički precizno i usmereno se može reći da savremena vizuelna dela zastupaju razlikujuće oblike proizvodnje *nesamevizuelnosti*. Reč je o vizuelnostima koje uključuju – hibridno – drugačije momente od čulnog rada samog oka. Slika slikarstva ili slika novih medija se ukazuje u haptičnosti i telesnoj ili audio protežnosti oko ili ispred, odnosno odasvud oko tela posmatrača. Ekran proizvode treperenje koje na prvi pogled zaustavlja oko da bi se zatim regulativni/deregulativni intenzitet slike utisnuo u telo. Odnos oka i tela u pokretu je potenciran. Brojni su primeri na internacionalnim umetničkim scenama. Na primer, Tony Oursler radi sa projektovanim slikama, tj. sa postavljanjem objekta ili figura u prostoru kao ekrana (*Julije*, 1994. ili *Zločinačko oko*, 1995) koji će primiti sliku. Poster se nameću kao *brendovi* ili zastupnici upućeni posmatračevoj prijemčivosti, odnosno opsesivnim dosezanjima ka radu fantazma (Barbara Kruger, Jenny Holzer, *Venice Instalation*, 1990; Douglas Gordon, *The End [Kraj]*, 1995). Fantazmi postaju *objekti* izvan naših kognitivnih mehanizma. Kao da plutaju u prostoru kao *sablasi* ili *holografske iluzije*. Mnogostrukost potencijalnosti uvodi posmatrača u svet u kome se kaže više nego što se misli ili oseća, odnosno svet u kome se afektacijski pokazuje više od onoga što se može čulno osetiti. Iza čulnosti u instrumentalnoj izvodljivosti slike pokazuju se "subverzivni iskoraci" sasvim različitih medijskih realizacija: slike Fang Lijuna (*Velika porodica* no. 1, 2000), dokumenti akcionističkih bihevioralnosti Aleksandra Brenera (*The First Gountlet*, 1996) ili webstranice *Electronic Disturbance Theatera* (*Zaps Net Interface*, 2001). Umetnost nema više pretpostavljeni pojavni identitet, zapravo, svaki identitet je moguć, dostupan i u izvođenjima pokazan. Slika je otvorena potencijalnostima proizvodnje u bilo kom mediju i u bilo kojoj praksi odašiljanja, razmene, recepcije i potrošnje informacija. Reč je o mobilnoj umetnosti koja u stalnom traganju za novim i jačim intenzitetom afektacije može izabrati ili kombinovati bilo koji medij i bilo koju umetničku ili neumetničku materijalnost, pojavnost, dejstvo, odnos ili potencijalnost.

Takođe, ovo je sasvim postprodukcijaska<sup>124</sup> umetnost. Savremena dela su *slučajevi* izvesnih matrica koje su realizovane za ovu ili onu priliku. Ta ista dela se mogu i na drugačiji pojavni način izvesti na drugim izložbama, u kulturalnom miljeu, produkcijama dizajna, realizacijama arhitektonskih prostora ili kulturalnim/političkim kampanjama. Poetika umetnika postaje veoma slična diskursu kulturalne politike kustosa i drugih radnika unutar kulture. Delo se postprodukcijom izvodi u specifičnom i lokalnom kulturalnom miljeu. Reč je o efektima koje predočava otvorena, promenljiva i pokretna umetnička *radna snaga*. S druge strane, savremena dela su *auratski* centrirana/decentrirana. Ona proizvode *auru* i kada je poništavaju ili rasplinjavaju, odnosno odlažu. Svako rasplinjavanje<sup>125</sup> *aure* je pokretanje njene odvojenosti od dela kao završenog i dovršenog komada, čak u nekim slučajevima *aura* je samo "delo" naspram

123 Paulo Virno, "Deset teza o mnoštvu i postfordističkom kapitalizmu", iz: *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 114–115.

124 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

125 Yves Michaud, *Umetnost u plinivitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

ostavljenog ili poništenog komada. Komad je *skelet* ili *odskočna* daska, odnosno brisani trag umetnosti, a “aura” je intenzitet blizine/daljine unutar kretanja u kulturi i društvu.

Dragomir Ugren (1951) slikarski rad je započeo tokom ranih osamdesetih godina u neočekivanom prevratničkom talasanju-premeštanju-i-razotkrivanju postmodernističke reaktuelizacije i preuređenja ekspresivnog, optičkog i materijalno centriranog “neo” ili “post” slikarstva.<sup>126</sup> On sebe kao slikara optičko-haptičko-telesno-umno centrira u pojavnostima slikarstva. Ugren se kao slikar suprotstavlja neodređenostima otvorenog i nestabilnog decentriranja neokonceptualnog umetnika koji sa “označitelja” prelazi na *označeno* u produkcijama diskurzivnih “atmosfera” umetnosti. Njegovi rani postupci su bili bliski eklektičnom i protivurečnom spoju:

- (i) doslovnosti i tu-prisutnosti protokonceptualnog ali i postkonceptualnog “primarnog slikarstva” (*fundamental painting*), i
- (ii) metaforičnosti i temporalne odloženosti (*différance*) smisla prikazivačkog ili izražavajućeg slikarstva kontrolisane i diskretne pojavnosti forme (*gestalta*) u *tradiciji modernosti* od Paula Kleea i Joana Miroa pa sve do Jürgena Paertenheimera ili Michela Sauera.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih Ugrenov slikarski rad postaje sve redukovaniji, gest kontrolisan, a ploha bliža monohromiji (podloga i površina se asimptotski približavaju). U devedesetim dolazi do monohromije, do izlaganja instalacija slika kao strukturalnog poretka monohromnih opredmećenih traka, do konfrontiranja monohromnih neekspresivnih traka i *kao ekspresivnog* zidnog crteža, odnosno, do specifičnih prostornih instalacija monohromnih traka u građenju *pikturalno-prostornog teksta* koji pokazuje svoju materijalnu (označiteljsku) određenost. Ugrenova praksa slikanja i prostornog kombinovanja ili strukturiranja prostornih pozicija slika nudi neizvesnu višeznačnost prepoznavanja:

- (1) slike kao kompjuterski projektovanog proizvoda, tj. instalacije kao kompjuterski projektovanog rasporeda slika u stvarnom ili fikcionalnom prostoru;
- (2) slike kao samog (izolovanog) pikturalnog *objekta* na osnovu posmatračkog iskustva, i
- (3) slike kao *nesamog* (među drugim slikama) *teksta* na osnovu znanja iz istorije umetnosti.

Ova trostrukost vodi Ugrenov “rad” preko slikarstva ka slici kao elementu prostorne instalacije, odnosno ka prostornim -materijalnim-i-optičko-telesnim tekstovima. Njegov rad pripada onom, u isto vreme dramatičnom i diskretnom, kretanju od slike ka slikarstvu i, zatim, preko slikarstva ka “slici” kao uzorku instalacije ka prostornom čulnom tekstu. Reč je o slici posle slikarstva, o njenom prostornom upisivanju i kombinatorici mogućih pozicioniranja, preklapanja, naslojavanja, brisanja, otvaranja i premeštanja. To je praksa slikanja koja duguje drugosti “od” slikarstva... To je slikarsko pismo (*écriture*) koje postaje *prostorno pismo*. Ta istorija započinje “poslednjim slikama koje se mogu još naslikati” Ada Reinhardta; pa se odigrava sa serijama slika Roberta Rymana; postslikarskim instalacijama Daniela Burena; instalacijama patern-slika Claudea Viallata; objektnim kombinacijama sa slikanim ploham Bricea Mardena; slikarstvom kao materijalnom praksom slikanja Marca Devadea i Louisa Canea; pa sve do instalacija Julija Knifera; ili, oslikanih svakodnevnih objekata Bertranda Laviera. Istorija “slike” posle slikarstva, odnosno, slike u epohi medija jeste istorija interpolacija, indeksiranja, transfigurisanja u heterogenom i entropijskom polju umetnosti. Jer, slika danas jeste margina: belilo, brisani prostor, manjak društvene funkcije, mesto bez metafizike, otpadak od ideološkog uređenja sveta. Manuelna – pikturalna – slika jeste *sama negativnost* u polju medijskih mogućnosti, potencijalnosti i pluralnosti. Ugren je bitno povezao produkcijske i postprodukcijske aspekte slikarskog rada. Pod *produkcijskim aspektima* se razumeju istraživanja postupaka slikanja i analize slikane plohe u različitim dijapazonima: od monohromije do tonalnih varijacija. Ugren slika samu sliku koja jeste mesto manuelne inetrvcije. A pod postprodukcijskim aspektima se razume upotreba naslikane slike (*komada*) kao interventnog elementa u rešavanju zidne ili prostorne instalacije. Slika nije jednostavni komad za gledanje, već neka vrsta “instrumenta” koji se pozicioniranjem, tj. smeštanjem u odnosu sa drugim komadima preobražava u instalaciju, ambijent ili scenični događaj. Slikarski komad postaje objekt umetnikove konceptualne i pragmatične manipulacije u prostoru (idealnom prostoru galerije ili neidealnim prostorima arhitekture). Produkcijski i postsprodukcijski činovi se odigravaju u vremenu kada slikarstvo – manuelno načinjeno delo – postaje “uzorak” analogan bilo kom masmedijskom uzorku.

Slikarstvo u doba medija jeste u heterogenom, promenljivoj, nestabilnom i totalizujućem okružju neslikarskih simulacijskih elektronskih/ekranskih slika. Slika jedne vrste se događa *slici* druge vrste. Slike se razlikuju i morfološki (pojavno) i ontološki (egzistencijalno). Jedna slika zastupa subjekt za drugu *sliku*. Manuelna pikturalna slika i mašinska elektronska slika se dovode u međusobne odnose uticaja, interpretacije ili poništavanja. Slika slikarstva se gleda posredstvom medijskih elektronskih/ekranskih parametara vizualizacije, čak i onda kada ne postoje ponuđene reference

126 Miško Šuvaković, “Poststrukturalno slikarstvo; korekcije modernističke metafizike pikturalnog / Dragomir Ugren”, iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 253–267; Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Dragomir Ugren, *Slike posle slikarstva*, Prometej, Novi Sad, 2001.

između pikturalne i elektronske slike. Mašinska elektronska slika se gleda sećanjem na pikturalne slike, čak i onda kada ne postoje ponuđene reference između pikturalne i elektronske slike. Atmosfera... i dejstvo u prostoru i vremenu. Slikati, danas, nije više čin izvođenja pikturalnog mimezisa ili ekspresije na površini koja postaje od podloge metaforična površina *slike slikarstva*. Pikturalnost kao trag ruke nije izvor *duha*, već upis tela. Slikom se ne proizvode fantazmatičke iluzije preobražaja površine u *složenost* sveta ili *dubinu* duha. Slika nije zaslon projekcija slikarevog fantazma za gledaočev pogled. Slika nije efekat događaja slikanja kao konstituenta slikarstva, kao zbirke pojedinačnih slika. Slikarstvo postoji bez "slike" kao završenog i postavljenog komada. Slikarstvo je konceptualizovani prostor multiplikacija instrumentalnih intervencija slikom na prostorne i vremenske intervale izvan slike. Slika je instrument. Prostori u slici i prostori izvan slike nisu *čiste* pojavnosti – već aparatusi institucija. Zato, slikarstvo jeste nekakav fikcionalni, konkretni, pragmatički ili egzistencijalni prostor intervencije *tragovima slikarstva* na "čulne događaje" unutar institucije slike i slikarstva kao umetnosti i kulture. Više nije reč o opažljivoj *auri* jedne pojedinačne slike u preobražaju njene pikturalnosti u doživljaj gledaoca, već, reč je o instrumentalnosti slikarstva u institucijama slike kao elementa multipliciranja, na primer, galerijskog prostora, javnog prostora, društvenog prostora. Ali, videti sliku ili slikarstvo ili, čak, činove slikanja, odnosno tragove i iluzije, odnosno pojavnosti i institucije, nije tako jednostavno kao što izgleda. Jer, više nije moguće videti jednu sliku kao samo zatečeno *stanje stvari* na pikturalnoj površini, već, pre, ono što se vidi jeste napetost odnosa slike kao ponuđenog traga i slikarstva kao prostora materijalne intervencije unutar nekog društvenog razloga za ponudu kritičnog *viška* ili *manjka* vrednosti u borbi za izvođenje, prepoznavanje, identifikovanje, razmenu, potrošnju ili akumulaciju telesne (*body/mind*) prisutnosti, odsutnosti, odloženosti ili anticipiranosti. Prisutnost, odsutnost, odloženost ili anticipiranost nisu opozicije, već uslovljenosti. Pojedinačna slika u odnosu sa drugim slikama u prostoru galerije jeste dokument slikarevog tela – ali, taj dokument je mnogostrukost svakog pojedinačnog tela koje je uhvaćeno u *šavove* napetosti slike kao traga i slikarstva kao prostora materijalne intervencije. Telo slikara je moguće kao *telo slikara* tek kao intervencija umetnika na napetostima, protežnostima i distribucijama *tela* slike i *prostora* slikarstva. Telo slikara je moguće kao *telo slikara* tek kao intervencija umetnika na fenomenu (pojavnosti slikarstva) i na institucijama (kôdiranosti slike). Telo slikara u mnogostrukosti i potencijalnosti odnosa slike i slikarstva u polju medijskih elektronskih/ekranskih slika jeste centralni problem današnje umetnosti u doba medija. *Medij nije poruka!* Medij je intervencija globalnog okružja elektronskih/ekranskih slika kulture na specifične manuelne slike slikarstva, na ovoj ili na svim drugim aktuelnim izložbama. Telo slikara nije u slici – ono-telo ne postaje figura kao što kod Giotta ili Caravaggia telo biva zastupano pikturalnim figurama koje ga odlažu (*différance*) u večnost. Slikarevo telo je spoljašnje telo za bilo koju sliku. Slikarevo telo dišanovski, na način umetnika, "barata" dizajniranim tragovima slikarstva prizivajući sećanje na sliku u aranžiranju prostora za događaj tu i sada. Dok je modernistički slikar slikao *poslednje slike* (Ad Reinhard) ili *antislike* (Julije Knifer), odnosno, dok je postmoderni slikar *reciklirao slikarstvo* u telu pikturalnog ponavljanja erotike uživanja u slikanju (Marc Devade, Francesco Clemente), današnji slikar u doba medija sa birokratskom hladnoćom i proračunatom otuđenošću pokušava da indeksira "sebe" borbom za izvođenje, prepoznavanje, identifikovanje, razmenu, potrošnju ili akumulaciju telesne prisutnosti, odsutnosti, odloženosti ili anticipiranosti. Slika nije više završeni komad za samo gledanje. Gledalac ne polaže pogled na sliku. Slika jeste tek postavljeni (na primer, monohromni) element – *moneta* – aranžiranja prividnih, trenutnih i prolaznih događaja slikarstva koji dokumentuju njega kao umetnika koji, izvodeći slikarsku instalaciju, postavlja sebe za slikara. Gledalac stavlja pogled u odnos sa slikama koje grade konstelacije potencijalnosti za poglede u prostoru artikulacija i deartikulacija.

## MOĆ PRIKAZIVANJA I EFEKTI SLIKE/SLIKARSTVA: GERHARD RICHTER

Gerhard Richter (1932) je nemački slikar čiji rad egzistira u polju nestabilnih žanrovskih i disciplinarnih granica slikarstva kao prakse proizvodnje “slike” (*image*) u svetu masovnih medija (fotografija, film, televizija). Njegove hibridne produkcije foto-citatnih, realističkih, apstraktnih i specifično-objektnih slika nije moguće odrediti žanrovskim i, uže, estetsko-estetičkim kriterijumima opredeljenja za određenu temu ili način izražavanja. Richter je kritično orijentisan prema pikturalnoj izražajnosti slikarstva u ime same čulne dejstvenosti slike kao predstave. On je, takođe, svoj antiestetički stav, zapravo estetsku neutralnost, precizno naznačio rečima:

Volim sve ono što nema stil: rečnike, fotografije, prirodu, sebe i moje slike. (Pošto je stil nasilan, a ja nisam nasilan.)<sup>127</sup>

On slikarstvo ne vidi kao izvedenicu “teorije” o slikarstvu ili umetnosti, već kao čulnu afektaciju kojoj su podređeni i izgled i značenja slike. Slika nije zastupanje književnog, političkog ili teorijskog značenja izvan slikarstva, već je značenje koje slika nudi *samo dejstvo* povezano sa izgledom slike. Može se, zato, poći od pitanja o *promeni* statusa, pojavnosti/izgleda i vizuelnog, odnosno konceptualnog dejstva “slike” u savremenoj umetnosti i kulturi. *Slikom* se naziva strukturalni (preuzeti, prikazani, izneseni i postavljeni) poredak zastupanja subjekta jednom slikom za druge slike ili slike subjektom za druge subjekte sveta umetnosti, kulture i društva. Slika se pojavljuje u procesu, najčešće namernog transponovanja, čulno-medijske ponude različitih receptivnih parametara od telesnog afekta do inteligibilne afektacije (traumatski sadržaji, infantilnost svakodnevice, slučajni prizori). *Slika* se može objasniti kao efekat proizvodnje, razmene i recepcije čulne afektacije i značenja u specifičnim svetovima savremene umetnosti i kulture.

Gerhard Richter je izvođenja slikarstva započeo usred hladnoratovskih kulturalnih politika i njihovih konfrontacija u podeljenoj Nemačkoj. Odrastao je i školovao se u Istočnoj Nemačkoj, studirao je na Drezdenskoj umetničkoj akademiji, da bi slikarsku karijeru ostvario u Zapadnoj Nemačkoj posle 1961. godine. Njegov slikarski rad je od samog početka bio obeležen sa tri velike i uticajne paradigme:

- fascinacijom masovnom medijskom fotografijom,
- kritikom američkog pop arta, i
- transpozicijama istočnoevropskog socijalističkog realizma.

Ova tri izazova su bila, zapravo, smernice ka skeptičkom, ironijskom, ciničkom i relativističkom odnosu prema statusu slike i slikarstva u savremenosti zapadnog oblikovanja života.

*Kapitalistički realizam*<sup>128</sup> je naziv za parodijsku performersku i slikarsku kritiku pop arta ranih šezdesetih godina u Nemačkoj. Termin su uveli nemački umetnici Gerhard Richter, Sigmar Polke (1941) i galerista Konrad Fischer Lueg (1939–1996). *Kapitalistički realizam* nastaje kao parodiranje i recikliranje američkog pop arta i njegove apologetske recepcije potrošnje u evropskoj umetnosti i masovnoj kulturi. Za ove umetnike slikarstvo i grafika se prihvataju kao provokativno sredstvo prikazivanja i parodiranja stvarnosti potrošačke kulture, čime je uspostavljena bliskost s francuskom narativnom figuracijom<sup>129</sup> tog doba. Ukazuje se, takođe, na tipično nemački problem suočavanja estetika istočnonemačkog politički naddeterminisanog socijalističkog realizma, te zapadnonemačkog i američkog potrošačkog pop arta. Richter je, došavši iz Istočne Nemačke, gdje je bio pod uticajem socijalističkog realizma, zapadni pop art i angažovanu umetnost doživeo kao umetničku manifestaciju slične sveobuhvatne represivne politike u uslovima drugačijeg društvenog i ekonomskog poretka. Karakteristični primeri takvog stava su slika *Trostruki portret: Picasso, Fougeron, Gerasimov* (1959) i izložba-performans *Demonstracija za kapitalistički realizam* (Düsseldorf 1963) koju je izveo s Konradom Luegeom. Na jednom mestu Richter je zapisao o svom odnosu prema takvoj vrsti grupnog rada:

“Kapitalistički realizam”:

Kontakt sa istomišljenicima slikarima – grupa mi znači puno: ništa ne dolazi u izolaciji. Razrađivali smo naše ideje uglavnom u diskusijama. Da sam se smestio daleko u unutrašnjosti na selu, na primer, to ne bi ništa doprinelo mom radu. Čovek zavisi od svog okruženja. I razmena sa drugim umetnicima – i posebno saradnja sa Luegeom i Polkeom – znači mi puno: to je deo *inputa* koji mi treba.<sup>130</sup>

127 Gerhard Richter, “Notes, 1964–1965”, iz: *The Daily Practice of Painting*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 35.

128 Gerhard Richter, *Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 1963.

129 Gérald Gassiot-Talabot, *La bande dessinée et la Figuration narrative*, Paris, 1967.

130 Gerhard Richter, “Notes, 1964”, iz: *The Daily Practice of Painting*, str. 24.



Gerhard Richter, Konrad Lueg, *Živeti sa Popom – Demonstracija za kapitalistički realizam*, 1963.



Gerhard Richter, *Ema (akt silazi niz stepenice)*, 1966.



Gerhard Richter, *Ujak Rudi*, 1965.

Richterovo slikarstvo nastaje u otvorenoj i neodređenoj kritičkoj atmosferi prefabrikovanja zatečene realnosti u nove vizuelne predstave ili performerske događaje sa parapolitičkim predznacima. U paralelnom odnosu su postavljene fotografije, slike slikarstva i akcije u konkretnom prostoru.

Richterova rana aktivnost je bliska dišanovskoj novoj tradiciji postslikarskih ili antislikarskih praksi, ali i dekonstruisanju te tradicije i njenih, gotovo, neupitnih *ikona*. Na primer, slika *Ema – Akt koji silazi niz stepenice* (1966) je direktno referentna prema slavnom delu istorijskih avangardi *Akt koji silazi niz stepenice* (1912) Marsela Duchampa. Ova slika, istovremeno, kanonizuje Duchampovo delo i suočava ga sa trivijalnim i, svakako, ironijskim komentarom: ta istorijska slika iz 1912. izgleda kao filmski kadar sa pokvarenog kinoprojektora, a ova nova slika *Ema* iz 1966. izgleda kao filmski kadar sa ispravnog kinoprojektora. Slika *Ema (akt koji silazi niz stepenice)* funkcioniše i kao slika, ulje na platnu, i kao fotografija (na primer, fotografska verzija iz 1992. koja se nalazi u *Umetničkoj galeriji Novog Južnog Velsa*). Verzija te slike i mogućnost izvođenja mnogih verzija je bitnija od konačnog proizvoda: završene, autentične i neponovljive slike-dela. Reč je o verzijama i mnogostrukostima mutacija pojavnih verzija vizuelnog dela u kulturalnoj razmeni slika. Richter je, takođe, provocirao još jedno slavno Duchampovo delo *Veliko staklo (The Bride Stripped Bare by her Bachelors [The Large Glass], 1915–23)*. Postavio je instalaciju *Četiri staklene ploče* (1967) kao jednostavni, gotovo tautološki poredak objekata u prostoru, sa brojnim neekspliciranim konfliktnim referencama prema različitim umetničkim delima. *Četiri komada stakla* su doslovni komadi uramljenog stakla, možda naznake konstrukcije prozora, ali nisu ni slike ni skulpture. To su *komadi bez sadržaja* koji su suptilno nadovezani na Duchampovo *Veliko staklo*.<sup>131</sup> Nema direktnih referenci, već neizvesno obećanje odnosa između četiri velika prazna stakla na pokretnim ramovima i Duchampovog slikanog/kolažiranog stakla. Delo je ispražnjeno od značenja i stila. Preuzete su potencijalnosti značenja za gledaoca koji je uveden u jezičku igru koja je izvan dela, tj. koja je u kontekstu, atmosferi i auri dišanovstva ili, pre, atmosferi modernističkih istorija i intuicija o umetnosti. Umetničko delo se ukazuje kao efekat rizika u koji ulazi umetnik, zapravo, ispražnjenost od sadržaja vodi ovu instalaciju ka iskušavanju krajnjih granica “praznog” i krajnjih granica “potencijalnog”. Richter je izveo delo koje kao da istovremeno obećava da se ne može ići dalje u postizanju “*komada bez sadržaja*” i delo koje je potencijalnost svakog drugog dejstva ili značenja koje mu može biti proizvoljno pridodato u recepciji. Takve ambivalentnosti su, upravo, bile dišanovske težnje ka “inteligentnom slikarstvu”.

Richter je “dramu” *slike u doba medija* započeo kolekcioniranjem stotina fotografija uvedenih u *mapu* koju je nazvao *Atlas*.<sup>132</sup> Reč je o sakupljanju fotografija različitog porekla, od pojedinih otisaka dokumentarne, turističke ili privatne fotografije, do štampanih fotografija u časopisima, plakatima i reklamnim brošurama. Fotografije su sakupljane i klasifikovane po nekim pretpostavljenim kriterijumima, što njegovu zbirku pokazuje kao specifičan individualni i mitologizirajući arhiv razvijan tokom njegovog rada i života. Termin “atlas” označava knjigu-zbirku geografskih ili astronomskih mapa, u ovom slučaju reč je o sakupljenim i klasifikovanim fotografijama koje grade neizvesne mape rastegljive foto-posredovane savremenosti. One izgledaju kao memorisane grupe “slika” iz neposredne prošlosti ili sadašnjosti, te kao tragovi pamćenja i zaboravljanja, odnosno dekontekstualizovanja i novog rekontekstualizovanja. One su, po Buchlohu, deo nemačke traume izazvane osećanjem ili, dodajmo, potiskivanjem osećanja krivice usled nacizma i Drugog svetskog rata, a to znači *krizom sećanja* u društvenom i privatnom smislu. S druge strane, one su opsesivno sređene i pokazane kao izraz važnosti fotografske slike za modernog slikara, kao usredsređenje na tragove privatnosti i tragove masovne medijske kulture. Richter je sa fascinantnom akribičnošću i usredsređenošću sredio tu nemoguću neposrednu prošlost i sadašnjost u međuodnose fotografija koje istovremeno jesu privatne i javne, ponekad poslednji preostali uzorci snimljenog trenutka ili komadi iz milionskih tiraža. Table, na koje je lepio po nekom klasifikacionom principu fotke, nisu fotomontaže u dadaističkom i konstruktivističkom kompozicionom smislu, pre je reč o birokratizovanom sređivanju dekontekstualizovanih slika u plošni odnos koji će preobratiti – verovatno – njihova primarna značenja i vizuelna sugerisanja između banalnih, trivijalnih, neobičnih, običnih, neutralnih, smrtonosnih ili zastrašujućih prizora koje pokazuju. Ove fotografije su citati, navodi, prizivanja, neke vrste *ready made*-a i apsurdnih arhiva koji deluju izvan uobičajene linije očekivanja vizuelne ekspresivnosti. Richter je u jednom razgovoru naglasio:

U mojim srednjim dvadesetim godinama života video sam fotografije iz koncentracionih logora koje su me veoma uznemirile. U mojim srednjim tridesetim sakupljao sam fotografije i pokušavao sam da slikam po njima. Morao sam da dignem ruke od toga. To se desilo tada kada sam sastavio fotografije u *Atlas* na taj sablasan i prividno ciničan način.<sup>133</sup>

131 Benjamin H. D. Buchloh, “Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter”, iz: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 373–375.

132 Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter’s *Atlas*: The Anomic Archive”, *October* no. 88, New York, 1999, str. 117–145.

133 “Conversation with Jan Thorn Prikker concerning the cycle *18 October 1977, 1989*”, iz: *The Daily Practice of Painting*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 185.



Gerhard Richter, *Četiri staklene ploče*, 1967.



Gerhard Richter, *SMRT 2*, 1988.



Gerhard Richter, *Apstraktna slika*, 1984.

Ceo proces povezivanja dekontekstualizovanih i ponovo rekontekstualizovanih fotografskih slika opstaje kao privid ciničkog i doslovnog zahvata u određenosti i neodređenosti vizuelne informacije, tj. transparentnog ili netransparentnog odnosa slike i referenta. Richter je ukazao na opsesivnu okrenutost fotografijama i fotografskom posredovanju nestabilne, nesigurne i otvorene referentne realnosti.

Za Richtera je interes za fotografiju i izmenu ljudske percepcije "slike" bio bitan od ranih šezdesetih godina XX veka.<sup>134</sup> Pažnju je usredsredio na *suštinske promene čulne pojavnosti i dejstva "slike"* i, zatim, *slikarstva* u hibridnim poljima medijskih obrada, konstrukcija i simulacija vizuelnosti. Mehanička, fotohemijski obrađena vizuelnost, pokazala se kao bitna i usmeravajuća za njegovu problematizaciju manualnog slikarstva. Kao da je pošao od uočavanja suštinske promene *karaktera* ljudskog rada, koja se odigrava kroz istoriju i koja utiče na preobražaje, prekide i događanje vrste rada i modusa pojavnosti dela u savremenoj umetnosti.<sup>135</sup>

Slika se kod Richtera više ne razlikuje naročito od pojavnosti, tj. izgleda fotografije, tj. projekcionog ekrana. Slika može biti generisana kao predstava bilo koje pikturalne ili vizuelne slike. On oponaša, imitira, podražava bilo koji oblik manualnog, mehaničkog i svakako perceptivnog rada u slikarstvu, fotografiji, filmu ili televiziji. Za Richterov slikarski rad su, zato, bitna dva zahvata:

- a. slika slikarstva koja izgleda kao fotografija, i
- b. testiranje moći slike i čina slikanja da proizvedu slikarsko delo kao imitaciju fotografije ili druge slike ili prizora iz sveta na način iluzionizma slike ili fotografije.

Apstraktna ili figurativna slika se pokazuje na način čulne pokaznosti fotografije, na primer, slika sa prizorom izviđačkih američkih vojnih aviona: *Fantomi posmatrači* (1964); slika sa prizorom detalja iz WC-a: *Toaletni papir* (1965), slika sa figurom muškarca u nacističkoj uniformi: *Ujak Rudi* (1965) ili slika sa figurom devojčice: *Portret devojčice* (1988). Odnosno, izvođene su apstraktne slike *Sivo* (1974) ili serije slika pod nazivom *Apstraktne slike* (1984), te prividno apstraktne slike *Čelija* (1988) ili *Januar* (1989). Richter opsesivnim usredsređenjem na slikarsko prikazivanje fotografije kao predstave transparentnog referenta uspostavlja relativan odnos između mimetičkog i nemimetičkog, odnosno figurativnog i apstraktnog slikarstva. Po Richteru:

Fotografija menja načine gledanja i mišljenja. Fotografija je prihvatana kao istinita, slika kao veštačka. Slikana slika nema više kredibilitet; ona je zamrznuta predstava u nepokretnosti, pošto ona nije autentična već stvorena. (...)

Fotografija je najsavršenija slika. Ona ne menja; apsolutna je, i zato autonomna, bezuslovna, odvojena od stila.

I način na koji informiše i ono šta informiše su moji izvori.

(...)

Ne kopiram fotografije usiljeno, sa pažljivim zanatom: razvijam racionalnu tehniku – koja je racionalna pošto slikam kao kamera, slika izgleda na način na koji izgleda pošto istražujem promenljive načine viđenja stvorene fotografijom.<sup>136</sup>

Relativni odnos između *prikazivanja* i *neprikazivanja* ostvaren je dekonstrukcijom imanencije slike slikarstva. Slika nije više sama po sebi materijalna tvorevina data kao slika po svojim formalnim konstruktima, već po spoljašnjem – transcendirajućem – odnosu sa fotografijom kao nužnim i bitnim referentom. Posledica vezivanja zastupničke moći slike za fotografiju kao referenta čini da slika više nije "sama slika", već uvek zastupnik fotografije bez obzira da li je vizuelni poredak ikonički (figurativni), aikonički (apstraktni) ili paraikonički (lažno apstraktni, lažno figurativni). Time se između figurativnog i apstraktnog slikarstva ukida "razmak" i evolutivni projekt. Slikarstvo kao da izlazi iz istorije razvoja pikturalnih formi i ulazi u područje beskrajnog zastupanja, tj. *mimezisa mimezisa*, tj. kopiranja, kopija i njihove perceptivne i afekcijske potrošnje.

Richterov rad se iz koncepcije kritičkog *kapitalističkog realizma* razvio u strategiju slikarskog doslovnog kopiranja fotografija. Njegov razvoj nije vodio tehnološki fetišiziranom fotorealističkom slikarstvu ili hiperrealizmu,<sup>137</sup> nego problemskom ukazivanju na činjenicu da je *samo slikarstvo* "mrtvo" i da u njegovom *mrtvilu* (neprozirnosti)

134 Nena Baljković, "Gerhard Richter ili portret jednog fotografa", *Spot* br. 2, Zagreb, 1973, str. 41–42; Benjamin H. D. Buchloh, "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter", iz: *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 365–403.

135 Walter Benjamin, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", iz: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 120.

136 Gerhard Richter, "Notes, 1964–1965", iz: *The Daily Practice of Painting*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 31 i 35.

137 Gregory Battcock (ed), *Super-Realism – A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1975.

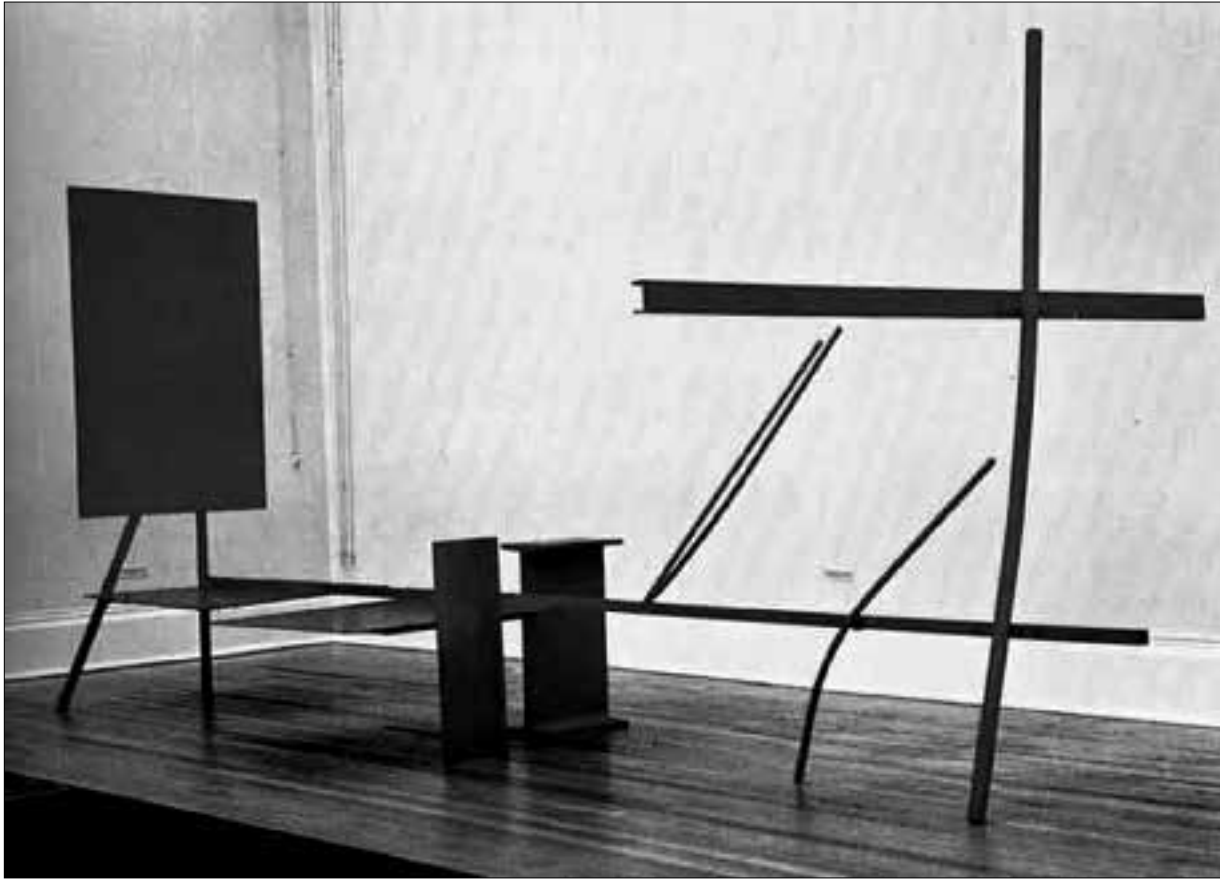


nestaje i fotografski realizam. U slučaju Richterovih slika, savremeni gledalac se suočava sa čulnim i konceptualnim dejstvom *slikarskog rada* koji postaje veoma-veoma sličan elektronskom masmedijskom prikazivanju – proizvođenju slike – unutar paradoksalnih i konfliktnih odnosa globalnog i lokalnih kapitalizama. Prostor “slike slikarstva” postaje hibridan jer se između pikturalne ikoničke i aikoničke predstave ne pravi suštinska čulna razlika. Ikonička i aikonička slika su efekti artifičnog i otuđenog premeštanja reference iz jednog mogućeg u drugi mogući svet. Richterova slika je, istovremeno i apstraktna i prikazivačka. Relativni odnosi ikoničkih i aikoničkih znakova su posledice moći slikarstva da proizvede bilo kakvu predstavu i da obeća bilo koji – stvarni ili fikcionalni – referentni odnos sa vidljivim ili konceptualnim “svetom”. Može se reći da Richterova dela zastupaju različite oblike proizvođenja *društveno kodirane vizuelnosti* na mestu očekivanja pikturalnosti. Slika slikarstva kao slika “od” fotografije ukazuje se u svojoj odvojenosti od tela slikara, ali ne i u odvojenosti od njegovog konceptualno-slikarskog performansa nad zdatim vizuelnim uzorcima (izabranim, kopiranim i distribuiranim fotografijama). Richter radi sa ambivalentnostima odnosa – transcendiranja – slike slikarstva fotografijom i, svakako, fotografskog prikaza slikom. Za ove slike je potpuno nebitno da li prikazuju fotografije sa portretima Kafke (*Franz Kafka*, 1971), sa prizorom administrativnih zgrada (*Administrativna zgrada*, 1964), sveće koje gore (*Tri sveće*, 1982) ili prizore likvidiranih terorista RAF-a (*Oktobar 18*, 1977, 1988), odnosno apstraktne slike (*Apstraktne slike*, 1984). Sve ovo su slike nastale slikanjem po fotografiji. Njihov izgled je neutralan, kao bez stila. Estetska neutralnost, dišanovski rečeno, estetska anestezija. Reference su sasvim različite. Kao da je bitna samo vidljivost. S druge strane, ove slike pokreću pitanja i to ne pitanja teorijske prirode, već pitanja o konceptualizaciji afektacije koju ostvaruju kod gledaoca. Afektacija nije samo stvar vizuelnosti, već i referentnih odnosa, stava, viđenja. Zato, ipak, nije reč samo o vizuelnom dejstvu i intenzitetu površine slike (*painting*), već o dejstvu reference na način na koji je odnos “slike” (*image*) i “reference” fundamentalno postavljen uvođenjem fotografskog medija. Dejstvo slike je u složenom odnosu slike koja prikazuje fotografiju i ono što fotografija prikazuje, fotografsko prikazivanje, referenta koji je fotografskim prikazivanjem pretpostavljen kao istinit itd.





# **MINIMALNA I POSTMINIMALNA UMETNOST**



Anthony Carro, *Jednog ranog jutra*, 1962.



Frank Stella, instalacija slika, Leo Castelli Gallery, 1964.

# MINIMALNA UMETNOST

## Koncepti i prakse minimalne umetnosti

Minimalna umetnost (*minimal art*) je još jedan od složenih, višeznačnih i kontroverznih modela umetničke produkcije u šezdesetim godinama. Minimalna umetnost je primarno američki pokret, a sekundarno se javila i u evropskoj umetnosti u relacijama sa neokonstruktivizmom i konceptualnom umetnošću. Nastala je u širokom polju inovacija američkog kasnog postekspresionističkog modernizma. Bitan problem rasprave minimalne umetnosti je analiza relacija minimalne umetnosti i modernizma. Bitni su odnosi sinhroniciteta minimalne umetnosti, *pop art*-a i procesualne umetnosti. Nedovoljno razjašnjene relacije minimalne i konceptualne umetnosti, formulisane zamislama postminimalizma, ulaze u okvire rasprave autorefleksivnog, konceptualnog i analitičkog rada. Konceptu *minimalna umetnost* istorijski i značenjski koicidiraju zamisli: *primarne strukture*, *doslovna umetnost*, *umetnost sistema*, *reduktivna umetnost*, *serijalna umetnost*, *objektna umetnost*, *postgeometrijska umetnost*, *ABC umetnost*, *specifični objekt*, itd.<sup>1</sup>

Filozof Richard Wollheim je prvi upotrebio termin *minimalna umetnost*<sup>2</sup> da bi označio nužnu granicu opstajanja umetničkog rada, kao i minimum uslova pod kojima se nešto može prihvatiti za umetničko delo. Wollheim polazi od Mallarmeovog opisa teskobe koja ga obuzima kada se suoči sa praznim papirom na kome bi trebalo da piše pesmu, a reči mu ne dolaze. On se pita zašto Mallarme nije ponudio prazan papir umesto pesme:

Ovakav gest nas zanima zato što nas suočava sa ekstremnim primerom onoga što zovem *minimalna umetnost*.<sup>3</sup>

Za Wollhaima se termin *minimalna umetnost* paradigmatiski odnosi na radove koji prethode onome što će se kao pojava nazvati *minimalna umetnost*, tj. on raspravlja o Duchampovom konceptu *ready made*-a, Rauschenbergovim proto-popartističkim i neodadaističkim predmetima i Reinhardtovim *kvazimonohromnim* i *kvaziometrijskim* tamnim kao i crnim slikama.

*Minimalnom umetnošću*, kao umetničkom pojavnom, nazivaju se umetničke prakse koje se bave izvođenjem objekata ili rasporeda objekata u prostoru (situacije, instalacije, ambijenti) koji naglašavaju primarne geometrijske oblike i odnose, a sam konkretan umetnički rad je u ekspresivnom smislu realizovan na neutralan način. Reči da su dela minimalne umetnosti neutralna u ekspresivnom smislu, znači ukazati na različitost od gestualne ekspresionističke stilske izražajnosti, a ne negirati njihovu vizuelnu specifičnost, agresivnost, upečatljivost, itd. Objekti ili njihove relacije u prostoru i sa okružujućim prostorom ne ekspliciraju objekt, relacije i prostor kao sistem prikazivanja, tj. ne prikazuju nešto drugo, već doslovno i tautološki pokazuju da objekt = objekt, konkretna materijalna površina = površina, materijal = materijal, relacija = relacija, prostor = prostor. Naglašavanje tautološke karakterizacije dela minimalne umetnosti bitno je radi njenog jasnijeg razlikovanja od evropske geometrijske apstrakcije, s jedne strane, i od američkog apstraktnog ekspresionizma, s druge strane. Evropska geometrijska apstrakcija, od neoplasticizma i suprematizma preko konstruktivizma i konkretizma do neokonstruktivizma postavlja geometrijski poredak slike, skulpture ili instalaciju kao zastupnik matematičkog poretka, tehnološke revolucije, univerzalnog poretka sveta, strukturalnog uzorka logičkog mišljenja, transcendiranja skulptorske materije u duhovno itd. U američkom apstraktnom ekspresionizmu<sup>4</sup> umetnički rad, slika je mesto autorefleksivnog bihevioralnog beleženja unutrašnjeg doživljaja, oslobađanja podsvesti (i u freudovskom i u jungovskom smislu) i egzistencijalnih činova (sam ishodišni telesni gest). Dela minimalne umetnosti razlikuju se od geometrijske apstrakcije i apstraktnog ekspresionizma time što *nisu ni slika ni skulptura*, ona su prostorne instalacije objekata. Minimalna umetnost narušava autonomiju umetničkih disciplina, tj. narušava definisane okvire slikarstva, skulpture, arhitekture itd. Dela minimalne umetnosti nisu zastupnici matematike, strukturalizma ili univerzalnog (metafizičkog) poretka sveta, niti izrazi i tragovi egzistencije subjekta, oni su jedino i samo doslovno prisutni objekti ili relacije objekata u prostoru i sa prostorom. Činjeničnost pojavnosti radova minimalne umetnosti u perceptivnom, telesno-bihevioralnom i konceptualnom smislu temeljna je odrednica.

Termin *primarne strukture* je iz naziva izložbe održane u Jevrejskom muzeju u New Yorku 1966. godine. Termin označava dva intencionalna momenta: (1) reduktivizam, i (2) strukturalnost. Zamisao reduktivizma je tehnički zahtev, ali i način konceptualizacije. Reduktivizam ne označava apstrahovanje, odnosno redukovanje pikturalnog ili skulpturalnog

1 Ann Goldstein (ed), *A Minimal Future? Art As Object 1958–1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004.

2 Richard Wollheim "Minimal Art", *Arts Magazine*, New York, Januar 1965. Objavljeno u antologiji Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton&Co, INC, New York, 1968, str. 387–399.

3 Richard Wollheim "Minimal Art", str. 388.

4 Uopredi sa: M. Auping, (ed), *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Abrams, New York, 1991.

mimezisa na geometrijske ili gestualne vizuelne sisteme i strukture, već vrstu prakse rada sa apstraktnim i formalnim (ne u estetskom, već u konceptualnom smislu) aspektima objekta, relacija objekata i prostora. Reduktivizam se u tehničkom smislu ostvaruje radom sa geometrijskim elementima, objektima-modulima, industrijskim proizvodima ili poluproizvodima, neutralnom i impersonalnom realizacijom itd. U konceptualnom smislu, reduktivizam se ostvaruje na dva načina: (1) konceptualizacijom tehničkog reduktivizma do stupnja projekta jednostavnog objekta i instalacije, i (2) prelaskom sa vizuelne na konceptualnu redukciju, gde se vizuelne pojavnosti objekta ili instalacije zamenjuju nacrtom, projektom, tekstom ili ponuđenim uzorkom, tako je Sol LeWitt svoj rad video kao redukciju koja se proteže iza vizuelnog:

LeWitt kaže da i slep čovek može da pravi umetnost. Dizajn i relacione faktore čovek može isključiti u prilog celovitosti, integriteta i novih formi samo ukoliko nije pod uticajem toga kako umetnost izgleda. Uprkos tome, LeWitt pravi onu umetnost koja se bolje ili lošije može nazvati vizuelnom umetnošću i odobrava uključenje paradoksa. Pokušavajući da umetnost u potpunosti oslobodi dvostrukosti, on tu dvostrukost obnavlja do idioma koji je krltikovan zbog nedostatka suptilnosti. LeWittov pristup je suprotan formalističkom. Paradoks proizlazi iz dva oprečna stadijuma pravljenja umetnosti: njenog zamišljanja i izvođenja. U prvom stadijumu, koncept i ideja su čisti; u drugom slučaju su zamenjeni nečistotom percepcije ili neredom realnosti na koju utiču i koji formiraju slučajni uslovi i iskustva. Prepuštajući profesionalcima izradu rada, LeWitt se, nezainteresovan za zanat, poput mnogih strukturalista odriče uloge onoga ko pravi i prilike (ili iskušenja) da tokom realizacije menja koncepciju.<sup>5</sup>

U sintagmi *primarne strukture* termin *primarno* označava da se svaki složeni sistem može redukovati samo do osnovnih, početnih, tj. primarnih, elemenata. Ovde je bitno ukazati na daleke analogije između Rusellovih i Wittgensteinovih *atomskih stavova*<sup>6</sup> i koncepta/realizacija *primarnih struktura*. U logičkom atomizmu se polazi od stava da je svet beskrajno složen i da se kao takav može raščlanjavati. To raščlanjavanje, međutim, nije beskonačno, jer se dolazi do poslednjih, nedeljivih, i jednostavnih i primarnih elemenata od kojih je svet sagrađen. Analogno tome, složene pojavnosti umetničkih dela (slika i skulptura) mogu se raščlanjavati do primarnih elemenata ili njihovih osnovnih kombinacija (struktura). Redukcijom se dolazi do primarne strukture koja je, sinhrono, pojavnost osnovnog, više nedeljivog objekta koji opstaje kao umetnički rad i kao konceptualizacija bazičnog načela uspostavljanja umetničkog rada kao *tipa* i *tokena*. Razjasnimo termine *tip* i *token*. Po Wollheimu izvesni umetnički radovi nisu *fizički objekti* što povlači pitanje:

Kojoj vrsti predmeta oni pripadaju?<sup>7</sup>

Da bi ih okarakterisao, Wollheim se poslužio Peirceovim terminom *tip* i njemu odgovarajućim terminom *token*:

Drugim rečima, *Uliks* i *Der Rosenkavalier* su tipovi, moj primerak *Uliksa* i večerašnje izvođenje *Rosenkavaliera* su token ovih tipova.<sup>8</sup>

Pojednostavljeno, tipovi su umetnička dela koji ne mogu da se identifikuju sa fizičkim objektom ili nekom specifičnom pojavom. Kada se kaže da su roman *Uliks* ili muzički komad *Der Rosenkavalier* tipovi, ne misli se na njihovu metafizičku dimenziju, već na to da tip štampe, veličina slova, vrsta poveza ili broj objavljenih primeraka, nisu aspekti samog rada, odnosno da slušanje *Der Rosenkavaliera* na koncertu ili *nosaču zvuka* karakteriše komad. Muzički, dramski, filmski, baletski, književni, i drugi radovi su tipovi koji imaju svoje ponekad veoma različite tokene. Uobičajeno je dela vizuelnih umetnosti okarakterisati kao tokene. Ako se izuzmu grafike i multipli, zamisao tipa je strana vizuelnim umetnostima. Duchampovi *ready made*-i su prvi iskorak iz tokena u tip. Drugim rečima, umetničko *ready made*-a nije samo u pojavnosti objekta, već u konceptu i činu koji objekt postavlja u svet umetnosti. Koncept *ready made*-a (tip) može imati različite tokene (pisoar, lopata za sneg, reprodukcija, konji, ljudsko telo, političke institucije itd.). Većina *ready made*-a koji se danas nalaze u muzejima su token (rekonstrukcije) prvobitnih. Izvedeni radovi minimalne umetnosti su istovremeno token i tip. U pitanju su tokeni, pošto je svaki rad minimalne umetnosti definisani objekt ili relacija objekta u prostoru. Istovremeno, predmet ili relacija objekta u prostoru nisu umetnički rad po sebi, već po konceptu koji se otkriva u projektu strukturiranosti objekta ili relacija predmeta u prostoru. Drugim rečima, dela minimalne umetnosti su primarne strukture, tj. paradigmatički primeri koji se potencijalno beskrajno ponavljaju, pri čemu koncept opstaje kao invarijanta. Donald Judd je pojedine instalacije, na primer, kutije od metala ili pleksiglasa ređane vertikalno po zidu ponavljao u različitim prilikama, slično Danu Flavinu<sup>9</sup> (1933–1996) ili LeWittu. Za razliku od Judda i Flavina, u LeWittovom radu

5 Lucy R. Lippard, "Sol LeWitt: Nonvisual Structures", iz: *Changing / Essays in Art Criticism*, E. P. Dutton & Co, Inc, New York, 1971, str: 160.

6 Bertrand Russell, "Uvod", iz: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987, str. 5–19.

7 Richard Wollheim, "Art and its Objects", second edition, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, str. 74.

8 Richard Wollheim, "Art and its Objects", str. 75.

9 Dan Flavin – *The Architecture of Light*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2000.

je došlo do razdvajanja tipa i tokena. Danas jednu LeWittovu shemu za zidne slike mogu realizovati razni izvođači na raznim mestima, kao što i muzički zapis mogu izvoditi razni izvođači. Paradoks minimalne umetnosti je u tome što su dela istovremeno i tipovi i token. Paradoks istovremenosti tipa–tokena možemo razumeti kao paradoks rubnog primera evolucije modernizma.

Zamislite *primarnih struktura* su u američkoj umetnosti šezdesetih godina uspostavljene u tri relativno izdiferencirana okvira: (1) u drugostepenom pristupu redukciji i u konceptualizaciji umetničkog rada, (2) zanimanjem za topologiju i kristalografiju, i (3) prelaskom sa problematike geštalta na problematiku tautologije.

Crne slike Franka Stelle<sup>10</sup> (1936), specifični metalni predmeti Judda ili horizontalne modularne strukture Carla Andrea<sup>11</sup> (1935) implicitno ili eksplicitno demonstriraju granice medija, silke i skulpture. U pitanju su prekoračenja medijskih granica, ali i preispitivanja mogućnosti percepcije, identifikacije ili karakterizacije objekta. Juddova i Stellina diskusija bila je usmerena na specifične neevropske moduse pojavnosti slike, skulpture i objekta. Na primer, Andre, blisko Robertu Grosvenoru (1937) ili Ronaldu Bladenu (1918–1988),<sup>12</sup> istražuje puteve transformacije skulptorskog, arhitektonskog i pejzažnog modusa u konkretni modus smeštanja, prostiranja, materijalnosti, prostornosti i prisutnosti. Andre eksplicitno tumači transformacije slike i skulpture u objekt koji nije ni slika ni skulptura. On tumači ovu transformaciju kao istorijski usmerenu reduktivnu liniju:

Tok istorijskog razvoja:

Skulptura kao forma

Skulptura kao struktura

Struktura kao mesto.

Izvesno vreme rezao sam u stvarima. Zatim sam shvatio da ono što sam rezao beše rezanje. Radije nego da režem u materijalu, ja upotrebljavam materijal kao rezanje u prostoru.

Moje delo je ateističko, materijalističko i opštestveno. Ono je bezbožno zato što je lišeno transcendentne forme, spiritualnog ili intelektualnog kvaliteta. Materijalističko zato što je sazdano od svojih sopstvenih materijala, bez pretenzije da liči na druge materijale. A opštestveno zato što je njegova forma podjednako dostupna svim ljudima.<sup>13</sup>

ili

Bilo je vreme kada su se ljudi zanimali za bronzane korice mača *Statue slobode* na ostrvu Badloe. Zatim je došlo vreme kada se umetnici nisu više bavili bronzanim koricama, već Eiffelovom gvozdеноm konstrukcijom koja nosi statuu. Sada se zanimaju za ostrvo Badloe.<sup>14</sup>

Andreov istoricizam ukazuje na dve transformacije: (a) na odvajanje američke umetnosti od evropske tradicije, što je blisko Juddovim i Stellinim pozicijama, i (b) na ustanovljenje koherentnog redukcionističkog objašnjenja evolucije moderne umetnosti. Evropska i američka umetnost se razlikuju po svom odnosu prema konkretnom *komadu* (*piece*): evropski *komad* je, po običaju, tek osnova za obrt čulnog u transcendentno, intelektualni rad, simboličku nadgradnju itd, dok su američki *komadi* ateistička, materijalistička i opštestvena činjenica. *Komad* je objekt čija konstitucija ili struktura ne igra očiglednu ili primarnu ulogu u semiotičkim procesima kulture, već u direktnoj (naivnoj ili primitivnoj, odnosno, direktnoj) percepciji (vizuelnoj, telesnoj, itd.). Pored opšteg, idealizujućeg nivoa, zapaža se konkretno ukazivanje na stupnjeve redukcije. U prvom navodu Andre izdvaja tri bitna termina: formu, strukturu i mesto. Forma je čulno, pojavno i konceptualno oblikovni doseg evropske misli i produkcije: vizuelna pojava prikazana u nekom prostoru ili smeštena u prostor prikazivanja. Problem forme u slikarstvu je, na primer, rešavan i kod realiste Gustava Courbета i kod impresionista, ali i u apstrakcijama Kandinskog, Maljeviča ili Mondrijana. U skulpturi je oblikovanje (konstituisanje forme) svojstveno Rodinovom *Balzacu* i Brancusijevom *Beskonačnom stubu*, ma koliko se međusobno razlikovali. Zamisao strukture, razvijana od rane apstrakcije i konstruktivizma do neokonstruktivizma, dvostruki je proces: (1) forma (celina) se razbija na relacije elemenata, tj. pojavnosti celine se zamenjuju konceptualizacijom skrivenog poretka celine: njegovim ospoljavanjima, (2) poredak strukture se semiotički definiše kao znakovni sistem koji je osnova za transcendiranje. Zamisao *strukture* u američkoj umetnosti ne znači ni razbijanje forme ni semiotičko definisanje strukture, već je u logičkom i konceptualnom smislu formirano manipulisanje objektnošću konkretnog

10 Robert Rosenblum, "Frank Stella", Penguin, England–USA, 1971. Videti, na primer, slike *The Marriage of Reason and Squalor* ili *Die Fahne Hoch!* iz: 1959, str. 16–17.

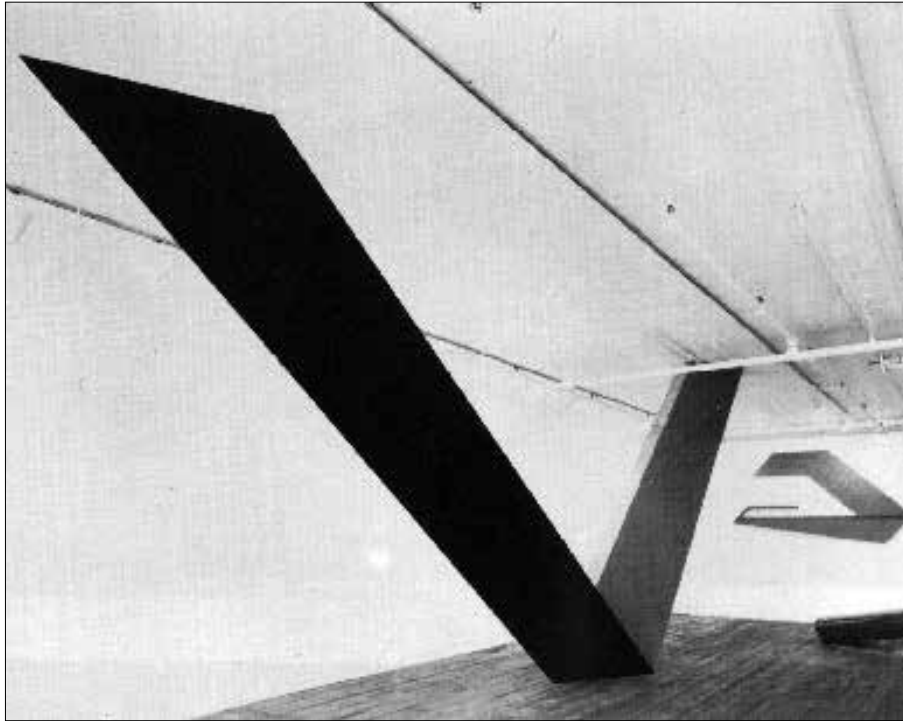
11 James Meyer (ed), *Cuts – Texts 1959–2004 – Carl Andre*, The MIT Press, Cambridge, 2005.

12 Robert Grosvenor *Transoxiana* (1965), iz: *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, ilustracija 261. Ronald Bladen *The X* (1967), iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1968, str. 22.

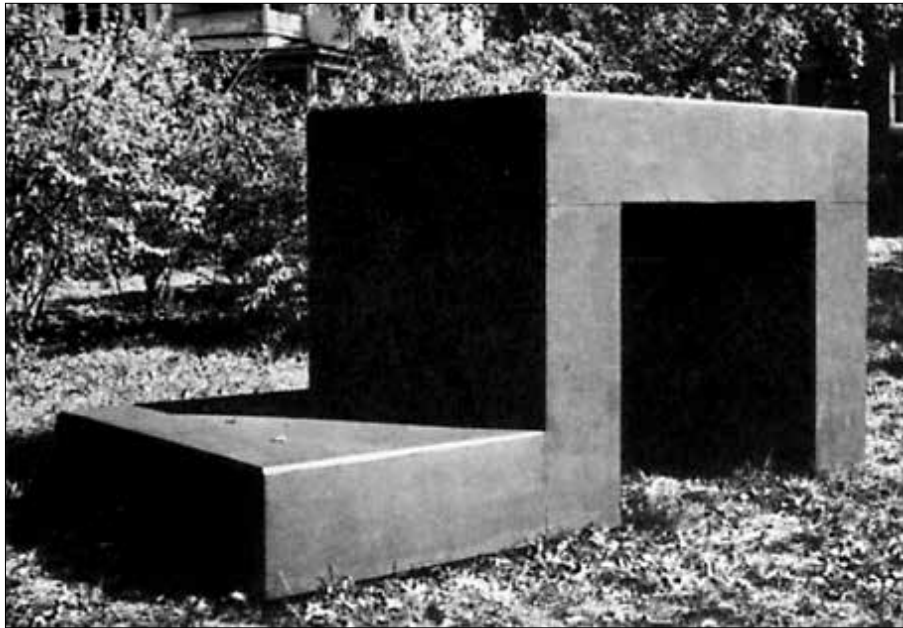
13 Carl Andre, "Beleške i misli umetnika", u knjizi *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, str. 296.

14 Navedeno u tekstu Manfreda Schneckenburgera "Plastika kao delatna forma", iz kataloga izložbe *Informacije: Minimal Art & Post-Minimal Art*, Galerija SKC-a, Beograd, 1980. str. 8.





Robert S. Grosvenor, *Transoxiana*, 1965.



Tony Smith, *Playground*, 1966.



Carl Andre, *Log Piece*, 1968.

prirodnog ili artificijelnog sveta. Koncept *mesta*, koji Andre naglašava i potvrđuje većinom radova, konceptualizacija je formalističke analize skulptorskog modusa. Zamisao *mesta* u minimalnoj umetnosti ima tri izvora: (1) horizontalni modus (mesto) je suprotnost vertikalnom, figuralnom ili *totemskom modusu* koji je razvijao David Smith<sup>15</sup> (1906–1965), ali i suprotnost dugoj evropskoj tradiciji vertikalnosti kipa (vertikalnoj figuri, i retkim horizontalnim figurama), (2) zamisao *mesta* se javlja u američkom slikarstvu u trenutku kada je slika položena na pod da bi se na njoj intervenisalo – slika je postala mesto čina, a ne ekran projekcije vizuelnih reprezentacija, u apstraktnom ekspresionizmu, jednog Pollocka, na primer; (3) problem *mesta* je naznačio i britanski skulptor Anthony Carro<sup>16</sup> (1924) kada je skulpturama oduzeo postament i kada je elemente instalacije postavio u konkretan prostor. U tom smislu, Andreov navod ukazuje na evoluciju od skulpture preko strukture ka ambijentalnoj umetnosti i instalacijama.

Zanimanje za topologiju i kristalografiju, poznato i u evropskom konstruktivizmu i neokonstruktivizmu,<sup>17</sup> u američkoj umetnosti je poslužilo kao polazni okvir za konceptualno determinisanje vizuelnog i za proširenje zamisli *ready made*-a, odnosno za analizu artificijelnih i stohastičkih suprotnosti red–nered. Lucy Lippard je ovo zanimanje objasnila sledećim primerom:

Možda su dve sada najpopularnije discipline, topologija i kristalografija, dve relativno nove nauke koje nude element slobode poznat iz tradicionalne euklidovske geometrije. Kao što je metalurg Cyril Stanley Smith uočio: “Postoji bliska analogija između umetničkog dela koje sugerise međuigru dimenzija i stvarne unutarnje strukture parčeta metala ili stene koji nastaju fizičkim međudejstvom atoma i elektrona koji ih čine. U kristalima *plan nereda* postoji istovremeno sa strukturalnim redom poliedra.” Tako koncepcije bliske obema pravcima moderne umetnosti postaju inkorporirane – poredak iz tradicionalnih geometrijskih oblika, nered i prihvatanje *zakona slučajnosti* iz dadaističkog i nadrealističkog pravca.<sup>18</sup>

Zanimanje za topologiju i kristalografiju, preciznije, za izvesna opšta načela objašnjavanja i shmiranja u topologiji i kristalografiji, posredan su model koji omogućava da se suprotnosti reda–nereda, slučajnih veličina i odnosa, transformacije od mikro preko srednjih u makro dimenzije uvedu u skulptorski i ambijentalni rad. Sheme i načela topologije i kristalografije se uvode: (1) kao uzorak koji se prikazuje u skulptorskom mediju (nivo prikazivanja), gde je skulptura makromimezis mikrostrukture ili matematičke topološke sheme, (2) kao analogija pojavnostima neorganskog sveta i teorijskim topološkim modelima, najčešće su u pitanju slabe estetizujuće analogije, kao u slučaju skulptura Tonyja Smitha<sup>19</sup> (1912–1980), i (3) kao prošireni *ready made*, tj. neumetničke forme i oblici (sheme kristalografije i topologije) prezentuju se kao umetnost. Robert Smithson (1938–1973) je konzistentan model istraživanja funkcija kristalografije u umetnosti razradio u rasponu od kristalografskih-mimezis-skulptura, preko izlaganja uzoraka ruda (*ready made*), do rada sa prirodnim procesom kristalizacije soli u radu *Spiralni nasip* na Velikom slanom jezeru.<sup>20</sup>

Prelazak sa problema *geštalta* na problem tautologije znači pomak od evropske strukture ka analitičkoj anglosaksonskoj zainteresovanosti za samu činjeničnost objekta. Ako se posmatra bilo koja od konstruktivističkih skulptura (Moholy-Nagya, Rodčenka, braće Štemberg, Gaboa, Francois Morelleta, Ivana Picelja ili Juraja Dobrovića) zapaža se da su one podređene estetizovanim zakonima *geštalta*: zakonu vizuelne celovitosti i zakonu dobrih formi. Elementi su (na primer, pravilni komadi metala, drveta ili pleksiglasa) povezani tako da grade prostornu i optičku strukturu, tj. celinu, koja upravlja percepcijom svojih delova. Drugim rečima, tipični optički efekat neokonstruktivističke skulpture postiže se razlikovanjem percepcija elemenata skulpture i celine (= strukture). Elementi i strukture su tako izabrani da grade dobru, što znači ekonomičnu, pravilnu (simetričnu) i jednostavnu formu. U evropskom konstruktivizmu načela *geštalta* i njihove vizuelizacije su u funkciji produkcije vizuelne *fenomenologije* (optički iluzionizam, neočekivani i artificijelni optički efekti). Zanimanje za *geštalt* u minimalnoj umetnosti je prvenstveno konceptualno, a ne pojavno, što znači da su američke umetnike zanimali principi i načini konstituisanja vizuelne strukture, tj. *geštalta*, a ne potencijalno optičko bogatstvo vizuelizacija primera i efekata *geštalta*. Tipičan primer pristupa transformaciji *geštalta* je svodenje strukture na seriju (red, niz) elemenata. Serija je poredak sukcesivnih elemenata, a odgovara brojnom nizu

15 David Smith *Zig VIII 115–64* (1964), u knjizi *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, ilustracija 250.

16 Terry Fenton, *Anthony Caro*, Thames and Hudson, London, 1986. Videti, na primer, skulpturu *Twenty-Four Hours* (1960), ilustracija 2.

17 Naglašen je pronaučni interes umetnika. Umetnik pristupa prirodnim fenomenima na način koji je analogan pristupu naučnika. Videti: Ješa Denegri, “Nove tendencije i psihologija opažanja”, iz: *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 Nove Tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 370–376.

18 Lucy R. Lippard “Raznolikost u jedinstvu / Novi geometrijski stilovi u SAD”, iz: *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, str. 248.

19 Tony Smith, *Zemlja je izašla* (1962–66), iz: *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, ilustracija 262.

20 Robert Smithson, “The Spiral Jetty”, iz: Nancy Holt (ed), *The Writings of Robert Smithson – Essays with Illustrations*, New York, University Press, New York, 1979, str. 109–116.

i progresiji, ali i lingvističkoj sintagmi. Transformacije geštalta u seriju ukazuju na transformacije dvodimenzionalne konfiguracije geštalta slike ili trodimenzionalne konfiguracije rasporeda objekta u jednodimenzionalni poredak nizanja brojeva povezanih izvesnim pravilima. Koncept brojnog niza ustanovljen u radu Paula Kleea u Bauhausu zasniva se na analogijama ritmičkog ponavljanja vizuelnih elemenata i različitih ritmičkih (cikličnih) pojava prirode. Relacije brojnog niza (progresije), vizuelne konfiguracije slike (geštalta) i prirodnih pojava su metaforične. U minimalnoj umetnosti serija je koncipirana kao prosta serija, tj. poenta nije u složenoj logici zakona serije, već u promeni sistema slaganja elemenata, u dekonstrukciji geštalta. Pogledajmo jedan primer. Tipični dvodimenzionalni geštalt može da se modeluje matricom tipa 5x5:

```
a11 a12 a13 a14 a15
a21 a22 a23 a24 a25
a31 a32 a33 a34 a35
a41 a42 a43 a44 a45
a51 a52 a53 a54 a55.
```

Na ovoj matrici (nxn) i njenoj opštijoj shemi zasniva se veliki broj optičkih radova neokonstruktivizma. Ona gradi pravilnu, simetričnu i celini podređenu strukturu – indeks elementa je određen mestom u dvodimenzionalnoj strukturi. Dekonstrukcija dvodimenzionalnog matričnog geštalta zamenjuje prostorni karakter indeksa elementa, koji ukazuje na mesto u prostoru, vremenskim karakterom indeksa, koji kazuje da je mesto elementa u nizu određeno tokom (dijahronijom) nizanja: a1 a2 a3 a4 a5 a6 a7 a8 a9 a10 a11 a12 a13 a14 a15 a16 a17 a18 a19 a20 a21 a22 a23 a24 a25, pri čemu je a11=a1, a12=a2, ..., a55=a25. Pored matematičke interpretacije moguće je uspostaviti i analogije sa lingvističkim konceptom sintagme. Definicije sintagme govore o nizanju reči u delu rečenice, u rečenici i u tekstu. Prema Saussureu sintagma se uvek sastoji od dve ili više uzastopnih jedinica:

Stavljanjem u sintagmu, jedan termin stiće svoju vrednost samo time što je suprotstavljen onom što prethodi ili što sledi, ili jednom ili drugom u isti mah.<sup>21</sup>

Zamisao sintagme primenjena na model serije objekta kazuje da su objekti u linijskom redu i da svoju vrednost ne stiču specifičnošću objekta (njegovom izradom, tragom gesta umetnika ili vizuelnim kvalitetima), već time što je svaki objekt u seriji suprotstavljen objektu koji mu prethodi i onome koji mu sledi, ili jednom ili drugom u isti mah. Zamisao sintagme prenesena u domen realizacije serije ukazuje na pretežno konceptualni, a ne vizuelno-optički karakter strukturiranja serije. Zamisao serije zadržava zamisao celine, ali ona je, za razliku od geštalta, konceptualna a ne čulno pojavno optička. Slikovito se može reći da problem geštalta pripada fenomenologiji vizuelnog, a serijalnost vizualizaciji konceptualnih modela. Mel Bochner je u tekstu "Serial Art, Systems, Solipsism"<sup>22</sup> iz 1967. godine teorijski razradio zamisao serije, ukazujući: (a) na pragmatični pristup, (b) na zamisli serije, sistema i solipsizma, i (c) na primere serijalnosti u minimalnoj umetnosti. Bochnerov stav je određen poverenjem u empirijsku moć, a ne u moć definisanja i objašnjavanja. Njegov intelektualni okvir je interrelacija pozitivizma i pragmatizma. Od Husserla uzima pročišćenu i pragmatički upotrebljenu zamisao usmerenja na samu stvar, pri čemu je za Bochnera sama stvar konkretni objekt skulptorske instalacije. Od Humea preuzima zamisao da jedan objekt nužno ne ukazuje na egzistenciju drugih objekata, tj. da objekt jedino iskazuje svoju objektivnost. Drugim rečima, zamisao zatvorenosti objekta u odnosu na svet je osnova primitivnog tautološkog određenja elementa serije. Od Ayera preuzima ideju *listinga*: o objektu se jedino može reći da je specificiran, te je moguće ispitati odnos objekta i njegove specifikacije. Bochner polazi od teze:

Sa sigurnošću se može pretpostaviti da su svi objekti jednaki, razdvojeni i da nisu u međusobnim relacijama. Prisiljeni smo da priznamo da se oni (objekti) mogu imenovati i opisati, ali da se nikada ne mogu definisati ili objasniti. (...) Objekti su ono što jesu, sve što o njima znamo direktno proizlazi iz načina njihovog pojavljivanja.<sup>23</sup>

Bochnerova pozicija je pragmatična, zato što on ukazuje na direktan i operativan pristup objektima, a realistička je zato što priznaje datost objekta, a naše znanje o objektima određuje kao posledicu njihove pojavnosti. U tom okviru se izvode i dva kriterijuma razmatranja umetničkih radova (objekta u umetnosti):

Prvo, razmatranja treba da su konkretna (da rade sa činjenicama same stvari). Drugo, treba ih pojednostaviti (pribaviti intelektualnu ekonomičnu strukturu za dobijenu grupu činjenica).<sup>24</sup>

21 Ferdinand De Sosir, "Sintagmatični i asocijativni odnosi", iz: *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977, str. 198.

22 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton&Co, INC, New York, 1968, str. 92–102.

23 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 92–93.

24 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 93.

Iz navedenih kriterijuma se izvodi zaključak da se o sistemskim i serijalnim delima ne može raspravljati na stilističkoj ili metaforičkoj osnovi, pošto je:

Sve što egzistira trodimenzionalno i zauzima prostor (prostor se razmatra kao medijum u kome posmatrač živi i u kome se kreće). Objekti su u umetnosti kvalitativno različiti od prirodnih, mada sa njima koegzistiraju. Ovaj nametnuti faktor je osnova neprirrodnosti svake umetnosti.<sup>25</sup>

Po Bochneru, zajednička je odlika tada novih radova bila dominantna artifičijelnost pošto su se koristili jasno vidljivim strukturama jednostavnog poretka:

Za neke umetnike sam poredak je umetnički rad. Drugi na različitim nivoima manipulišu poretkom stvarajući i konceptualnu i vizuelnu logiku. Različite vrste poredaka i načini na koje rezultatni umetnički radovi egzistiraju u ambijentu su ono što želim da razmotrim.<sup>26</sup>

Bochner pravi distinkciju između aranžmana i kompozicije. Termin kompozicija uobičajeno označava prilagođavanje delova, tj. njihove veličine, oblika, boje ili mesta u realizaciji rada, ali se pre kraja realizacije ne zna kakav će biti rezultat. Od impresionizma do apstraktnog ekspresionizma zamisao kompozicije se izjednačava sa poretkom ili građenjem poretka modernističke produkcije u radovima u kojima su bitne ideje i činjenice izraza i traga ruke. Termin aranžman označava fiksnu (određenu) prirodu delova i unapred stvoreni koncept celine. Zamisao aranžmana je strukturalni i planski okvir produkcije rada. Zamisao sistema Bochner zatim suprotstavlja tradicionalnom uverenju da su sistemsko i umetničko mišljenje u suprotnosti. Sisteme po Bochneru, u realizaciji karakterišu pravilnost i ponavljanje, a određuje ih konzistentnost i kontinualnost:

Pojedinačni delovi sistema nisu po sebi bitni, već su relevantni jedino na način kako su upotrebljeni u zatvorenoj logici celine.<sup>27</sup>

Pri čemu pojam celine ne odgovara pojmu celine u vizuelnim geštaltima, već u konceptualnoj logici 'razlika' koja prethodi vizuelnom poretku. Bochner ukazuje da je Dan Flavin među prvima koristio shemu progresije, na primer u radu *Nominal Three – to Wm. of Ockham*, realizovanom u duhu reči Williama Ockhama:

Nemoj pretpostaviti više entiteta nego što je potrebno.<sup>28</sup>

U radu je jednostavna numerička serija vizualizovana:  $1 + (1+1) + (1+1+1)$ . Pojam serije je razvijan od Lawrence Allowayove konstatacije da se termin serijalno odnosi na unutrašnje delove rada koji se opažaju u neprekidnom nizu, do Bochnerovog određenja serijalnog kao poetičke procedure. Serijalni rad je zasnovan na zamislama sukcesivnog nizanja ili deobe elemenata rada u čijoj je osnovi numerička ili neka druga determinacija (progresija, permutacija, rotacija, ponavljanje, itd.). Temeljna odlika serijalnosti jeste da se dela zasnivaju na definisanoj logici, a ne na ličnom izboru i razvijanju rada tokom materijalne realizacije. Pri tome, zamisli serije mada su povezane sa matematikom, u minimalnoj umetnosti nisu slučajevi uvođenja matematike u umetnost, već su samo priručna sredstva. Ova distinkcija je bitna da bi se napravila razlika između interesa minimalne umetnosti i primena matematike (kibernetike, logike, itd.) u neokonstruktivizmu. Za neokonstruktivizam su karakteristične zamisli sinteze matematike i umetnosti.

Termin solipsizam za Bochnera ukazuje na zatvorenost i nereferencijalnost sistemskih i serijalnih radova: Serijalna umetnost je u svojim visokoapstraktnim i strukturalnim manipulacijama mišljenjem isto tako samodovoljna i nereferencijalna.<sup>29</sup>

Bochnerovo povezivanje solipsizma, kako je određen u evropskoj filozofskoj tradiciji,<sup>30</sup> sa serijalnim minimalističkim radovima je problematično. Sistemski i serijalni radovi minimalne umetnosti se mogu nazvati, s jedne strane, solipsističkim pošto ne grade referentne relacije sa svetom izvan rada. To je verovatno i razlog Bochnerovog uvođenja termina – želja da naglasi nereferencijalnost umetničkih radova. S druge strane, primarne Bochnerove pretpostavke ukazuju na sistemske i serijalne radove kao na konkretne objektno činjenice. Ako su sistemski i serijalni radovi konkretne činjenice, makar bile i artifičijelne, one nisu zatvoreni i samodovoljni proizvodi uma.

Izložene analize pružaju dovoljno materijala za razmatranje statusa minimalne umetnosti, što ukazuje: (1) na relacije minimalne umetnosti (sa pratećim diskursima) i teorije ideja, i (2) na relacije minimalne umetnosti i modernizma.

25 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 93.

26 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 93–94.

27 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 99.

28 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 99.

29 Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", str. 100.

30 On se poziva na odrednice solipsizma kod Sartrea i Schopenhauera.



Ronald Bladen, *The X*, 1967.



Robert Smithson, *Gyrostasis*, 1968.

U eseju "ABC ART",<sup>31</sup> tumačeći termin ABC umetnost, Barbara Rose je naznačila karakteristične kontekstualne relacije sa teorijom ideja (od istorije umetnosti, preko književnosti, do filozofije). Minimalnu umetnost Barbara Rose vidi u istorijskoj liniji koja povezuje Maljevičevu radikalnu suprematističku apstrakciju i Duchampov koncept *ready made*-a. Naglašavajući razlike između grinbergijanskog modernizma i minimalne umetnosti, ona ističe značaj ispitivanja statusa umetničkog rada karakterističnog za drugu liniju američkog modernizma: za slikarstvo Ada Reinhardta, koreografije Mercea Cunninghama, asamblaže i kolaže Roberta Rauschenberga, fluksusovske i muzičke radove LeMonta Younga, itd, gradeći mostove i ka drugim disciplinama: književnosti (Gertruda Stein, novi roman Alaina Robbe-Grilleta), filozofiji (Ludwig Wittgenstein), itd. U metodi Barbare Rose kontekstualne sličnosti su argumenti za ponudu integralne slike duha vremena. Nešto širi pojam od pojma minimalne umetnosti, ABC umetnost je u njenoj interpretaciji izraz epohe i intelektualnih previranja u 60-im godinama. U osećaju pripadnosti 60-im godinama naslućuju se nihilizam i skepticizam koji su vodili prelaženju/proboju okvira visokog modernizma.

U raspravama o minimalnoj umetnosti, ime Ludwiga Wittgensteina je jedna od bitnih referenci za razumevanje šireg ustrojstva njenih koncepata i produkcije. Ukazuje se na značaj Wittgensteinovih knjiga *Tractatus*<sup>32</sup> i *Filozofska istraživanja*.<sup>33</sup> Relacije njegovih spisa i zamisli minimalne umetnosti se tumače na različite načine: (1) spisi su proto-nacrt intelektualnog okvira minimalne umetnosti, (2) mada su u pitanju različiti konteksti, postoji podudarnost između Wittgensteinovih problematizacija filozofije i minimalističkih problematizacija objekta i prostora umetnosti, (3) Wittgensteinovi spisi su mnogim umetnicima bili osnova za konkretne vizuelizacije, (4) pomoću Wittgensteinovih rasprava moguće je objasniti sazajne i konceptualne transformacije objekta umetnosti kao i uspostavljeni status nenarativnog i tautološkog produkta. Jedan od osnovnih problema minimalne umetnosti u terminologiji humanističkog diskursa glasi: "Šta je smisao minimalne umetnosti?"; preformulisano u skladu sa filozofijom jezika, ovo pitanje glasi: "Šta su semantičke funkcije minimalne umetnosti?", odnosno "Šta je okvir značenja produkata i okvira minimalne umetnosti?" Mogući su odgovori: (1) smisao minimalne umetnosti je ispunjen samom pojavnošću objekta i instalacije, (2) semantičke funkcije minimalne umetnosti su ostvarene uspostavljanjem referenci između objekta (ili instalacije), percepcije objekta (ili instalacije) i imenovanja ili opisivanja percipiranog, (3) okvir ili kontekst značenja produkta i okvira (konteksta) minimalne umetnosti je intelektualna pozitivistička i pragmatička diskurzivnost. Reći da je širi smisaoni okvir minimalne umetnosti pozitivistička i pragmatička diskurzivnost znači objasniti: (1) da je minimalna umetnost autokritička, empirijski postavljena disciplina utemeljena u primarnoj logici i (2) da je utemeljena u direktnom činu i direktnoj percepciji, bez sekundarnih diskurzivnih (simboličkih i ikonoloških) aspekata. Na naznačenim osnovama Wittgensteinove su postavke sveta, slike, značenja, granica jezika i jezičkih igara postale bitan aspekt objašnjavanja smisla, značenja i intelektualne osnove minimalne umetnosti. Wittgensteinov diskurs i problematizacija filozofije prethode zahvatima minimalne umetnosti, a u minimalnu umetnost su uvedene: (a) primarno kroz korespondencije konkretnog rada sa Wittgensteinovim primerima:

Ako beležnice Jaspera Johnsa izgledaju kao parodiranje Wittgensteina, onda Juddove i Morrisove skulpture često izgledaju kao ilustracije filozofovih propozicija.<sup>34</sup>

i (b) sekundarno, kroz problematizaciju same umetnosti, njene prirode, njenih koncepata, itd., što je drugostepeni nivo. Korespondencije konkretnog rada (objekta, instalacije) i Wittgensteinovih stavova realizovane su vizuelizacijom. Vizuelizacija je proces prikazivanja nevizuelnih pojava (diskursa, matematičkih i logičkih formula) vizuelnim pojavnostima. Proces vizuelizacije se u slučaju Wittgensteina odvija od opšteg filozofskog stava, preko traženja diskurzivnih formalnih i shematskih formalizacija do uspostavljanja korespondencija formalnih i shematskih formulacija i vizuelnih elemenata. Izbor vizuelnih elemenata je delimično arbitran, a delimično je determinisan kriterijumima izbora. Arbitran je, jer je uslovljen namerama i odlukama umetnika, pošto je za jednu diskurzivnu, formalnu i shematsku formulaciju moguće izabrati različite vizuelne elemente – metalne kocke, drvene stubove, linije ili slova na papiru. Delimično je determinisan kriterijumima izbora koje možemo nazvati *ideološkim* i *estetskim*. Termin ideološki znači da minimalni umetnici biraju određeni tip vizuelnih elemenata iz potencijalno beskrajnog mnoštva vizuelnih pojava. Birajući uglavnom objekte geometrijskog oblika, oni zadržavaju apstraktnost polaznih konceptualnih zamisli. Izbor geometrijskih oblika se može objasniti kao ideološki stav, karakterističan za rani minimalizam, ali i kao estetski stav, odnosno kao izraz određenog ukusa, što je karakteristično za pozni minimalizam kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina. Drugostepena problematizacija minimalne umetnosti, tj. pokretanje pitanja o prirodi umetnosti, njenoj metodologiji i konceptualnim okvirima, tj. o smislu umetničkog rada, naznačena je autorefleksivnim preispitivanjem procedura, koncepata i

31 Barbara Rose, "ABC Art" (1965), iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1968, str. 274–297.

32 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.

33 Ludvig Vitgenštajn, "Filozofska istraživanja", Nolit, Beograd, 1980.

34 Barbara Rose, "ABC Art" (1965), iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1968, str. 291.

perceptivnih uslova vezanih za rad minimalne umetnosti. Sve veći stepen konceptualizacije i lingvističke formalizacije procedura vizuelizacije i autorefleksivne drugostepene problematizacije vodio je ka postminimalnoj i konceptualnoj umetnosti.

Donald Kuspit je u eseju “Wittgensteinean Aspect of Minimal Art”<sup>35</sup> izložio svoje akademsko čitanje relacija minimalne umetnosti i Wittgensteinove filozofije. Kuspitova analiza korespondencija minimalne umetnosti i Wittgensteinove filozofije zasniva se na raspravi jezičkih igara iz *Filozofskih istraživanja*, delimično ukazuje i na problematiku *Tractatusa*, uočavajući problematični odnos minimalne umetnosti i grinbergovske modernističke teorije. On započinje naznačavanjem da je prazna i impersonalna neutralnost minimalne umetnosti suprotna romantičnom i biografskom apstraktnom ekspresionizmu, pošto minimalisti teže holizmu i celovitosti odstranjujući iz rada slučaj i neočekivanost, čime revalorizuju smisao integriteta i čistote u umetnosti. I Wittgenstein i minimalisti, po Kuspitu, pretpostavljaju da je autointegracija moguća jedino kao autokritika. Autokritika je proces u kome se, u okviru neke discipline, stiže svest o sopstvenim metodama, pri čemu:

ni Wittgenstein ni minimalisti ne teže stvaranju sistema mišljenja ili rada, tj. ne teže da saopšte istinu ili da kreiraju stil, već pre da shvate šta to znači govoriti o filozofiji ili umetnosti.<sup>36</sup>

Wittgensteinova analiza i produkcija minimalizma preusmerile su polja njihovog bavljenja:

... ovo preusmerenje implicira prelazak jedne oblasti u drugu i obrnuto: umetnost prelazi u filozofiju, a filozofija u umetnost. Na filozofiju se gleda kao na disciplinu komponovanu na isti način na koji se komponuju umetnički radovi saglasno pravilima jezičke igre, analogno pravilima stila. Izgledalo je da umetnost nije stvar stila ili lepote, već svesti, tj. da je mnogo više stvar refleksije o sopstvenim namerama, o artikulacijama svojih pretpostavki, nego što je stvar konstrukcije umetničkog objekta. U koliko je umetnost filozofsko istraživanje sopstvenog identiteta, filozofija je stvar forme. Ovo prepoznavanje – ovo međuoplođenje – izgleda da je filozofiju obezvređilo i pretvorilo u formalnu igru, a da je težište umetnosti premestilo sa umetničkog objekta u svest umetnika. U svakom slučaju, izgleda da se izvesna ozbiljnost izgubila. Filozofija očigledno gubi moć stvaranja novih koncepata za razumevanje sveta, a umetnost posmatraču nudi malo više od mogućnosti za solipsističku refleksiju o svojoj unutrašnjoj prirodi. Takav očigledan gubitak izgleda, sekundaran prema činjenici da Wittgensteinova analiza iz filozofskih apstrakcija izbacuje misteriju, pokazujući da ona treba da bude dostupna lingvističkom razmatranju, a minimalizam iz neobjektne umetnosti izbacuje misteriju, pokazujući da ona treba da bude vežba u moćima čiste percepcije. Neutralni kvalitet i obezvređujući efekt Wittgensteinove analize i minimalizma posledice su njihovog odbijanja da u filozofiji i umetnosti veruju u sve ono što nije perceptualno konkretno ili formalno eksplikativno.<sup>37</sup>

Odredivši značaj autokritičnosti Kuspit je ukazao na to da Wittgenstein i minimalizam, kao i grinbergijanski modernizam, zahtevaju autodefinisanje. Razlika modernističke i minimalističke autokritike je u tome što modernizam autorefleksiju i autoanalitičnost usmerava ka aktivnosti per sei autonomiji samog istraživanog medija, dok minimalizam iskušava mogućnost da postane nešto različito od umetnosti:

Minimalna umetnost je inspirisana, kako radom protiv medija tako i radom u mediju.<sup>38</sup>

Drugim rečima, Kuspit, nasuprot idealizujućeg rada modernizma, Wittgensteinov i minimalistički autokritički rad vidi kao skeptičku problematizaciju filozofije i umetnosti. Ukazujući na Greenbergovo kantovsko poreklo, Kuspit zaključuje da je autokritičnost za Kanta imala ulogu da spreči pogrešno razumevanje, a sa Wittgensteinom je autokritičnost postala autodestrukcija – demonstracija nemoći filozofije da kaže bilo šta o ukupnom totalitetu realnosti sveta. Slično je i u umetnosti. Modernistički Manetov pristup slikarstvu je autokritičan jer je usmeren na iskustvo:

Slikarstvo je još bilo povezano sa realnošću *dosežući do nje*, da upotrebim Wittgensteinov termin. U minimalizmu, umetnost više nije povezana sa realnošću, više ne doseže do nje. Umetnost je postala tautologija preokupirana autoidentitetom.<sup>39</sup>

Naznačene razlike dovode do toga da tamo gde su Kant i Manet kritični, vitgenštajnovska filozofska analiza i minimalizam su reduktivni:

35 Donald Kuspit, “Wittgensteinean Aspects of Minimal Art”, iz: *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, Contemporary American Art Critics, no. 2, UMI RESEARCH Press, 1984, str. 243–252.

36 Donald Kuspit, “Wittgensteinean Aspects of Minimal Art”, str. 244.

37 Donald Kuspit, “Wittgensteinean Aspects of Minimal Art”, str. 244.

38 Donald Kuspit, “Wittgensteinean Aspects of Minimal Art”, str. 245.

39 Donald Kuspit, “Wittgensteinean Aspects of Minimal Art”, str. 246.

Gde Kant izučava abnormalne ambicije razuma u ime smisaone upotrebe razumevanja, tu Wittgenstein odbacuje filozofsko razumevanje kao iluziju logike jezika. Gde Manet istražuje mogućnosti nove pikturalnosti površine da bi suptilno i verno izrazio poštovanje realnosti, minimalni umetnici su preokupirani pikturalnom površinom – uobičajenom ravnošću – kao najvažnijom realnošću same slike.<sup>40</sup>

Kuspitova kritika filozofske analize i minimalne umetnosti utemeljena je u njegovoj aksiologiji izrečenoj kroz konstatacije da takvih narcističkih hiperbola, kakve nalazimo kod Wittgensteina i u minimalizmu, nikada nije bilo kod Kanta i Maneta, odnosno da Wittgenstein i minimalizam započinju autokritikom, da dosežu autopročišćenje i da završavaju u samogubitku. Da bi razjasnio zamisao samogubitka, Kuspit ukazuje na razlike između modernizma i minimalizma:

Ambicija minimalizma nije nova. Ona datira od Seurata kao i od Kandinskog i De Stijla. Nov je, međutim, koncept konstituenta jezika. Dok su oni još *prostor, površina, oblik, boja*, itd., ne razmatraju se kao granični uslovi, već kao sredstva. Konsekvence proboja značenja su revolucionarne, one prevazilaze semantički plan. Dok su u modernizmu ograničavajući uslovi medija objekt njegovih radova, u minimalizmu preokupacija instrumentalizacijom slike indicira novi perfekcionizam. Wittgenstein se u *Tractatus Logico-Philosophicus* "bavi uslovima koji treba da budu ispunjeni logički savršenim jezikom", a u *Filozofskim istraživanjima* on postaje svestan "mnogostrukosti sredstava u jeziku", "mnogostrukosti jezičkih igara". Kako se jezik razvija, logički savršen jezik postaje primitivniji, što se postiže ograničavanjem broja pravila u umetnosti-igri. Nastaje ekskluzivni jezik pre nego jezik koji je forma života. Za kasnog Wittgensteina svi jezici-igre su životne forme, a za minimaliste, sve igre-slikarstva su primitivne savršenosti.<sup>41</sup>

Slika kao savršeni jezik idealizujuća je zamisao, ili, slika kao savršeni jezik, kako to Wittgenstein zapaža, zasnovana je na *logičkom apsurdu*.<sup>42</sup> I minimalna umetnost pokazuje rad *logičkog apsurda*. Insistirajući na mogućem logičkom savršenstvu umetnosti, minimalizam poriče da umetnost egzistira kao apstraktna analogija konkretnoj realnosti, što znači da za minimalizam nema skrivene realnosti iza umetničkog rada. *Hladnoća minimalizma* je posledica redukcije skrivene realnosti iza dela i viših ideja:

Autokriticizam redukuje filozofiju do apsurdnosti: "Filozofija ne može ni na koji način da se odnosi na aktuelne upotrebe jezika." Više ideje se redukuju na niže jezike. Analogno, izgleda da je minimalni kreda da slike ni na koji način ne mogu da se odnose na stvarno iskustvo oblika i boje. Više iskustvo se redukuje na pikturalnu formu. U stvari, slika nije više imaginativna rekreacija sveta, ona je disciplinovana percepcija vizuelne objektivnosti.<sup>43</sup>

Kuspit smatra da je redukcija viših ideja odstranila fiksna očekivanja iz umetnosti i da je sada jedino moguće trenutno iskustvo pikturalne forme.

Kuspit, raspravljajući o relacijama minimalne umetnosti i Wittgensteinove filozofije, osvrćući se na modernističku tradiciju, govori o nizu instruktivnih aspekata minimalne umetnosti: o autokritičnosti, redukciji viših ideja i o funkcijama skepticizma u umetničkom radu, o granicama jezika i zamislama savršenog jezika, o problemu direktnog iskustva, itd. Problematična su ona mesta analize gde humanistička aksiologija procenjuje vitgenštajnovski i minimalistički skepticizam. Zadržaćemo se na jednom primeru: po Kuspitu, redukcija korespondencija minimalne umetnosti i sveta, tj. redukcija moći prikazivanja, redukcija je realističkih osnova. Umetnost ne može više da se odnosi na konkretnost sveta. Osnova Kuspitovog stava je stara humanistička vizija da umetnost i svet korespondiraju kroz imaginativnu rekreaciju sveta u slici ili skulpturi. Po našem uvidu, za minimalnu umetnost je bitna upravo kritika humanističke i imaginativne rekreacije sveta u umetničkom radu u ime direktnog kontakta sa aspektima sveta. Imaginativna rekreacija sveta nudi posrednike između umetnika, rada, posmatrača i sveta, a to je reprezentacija (prikazivanje, mimezis). Nudeći rad (objekt ili instalaciju), minimalna umetnost nudi objekt koji se ne percipira kao objekt u lancu prikazivanja, već se percipira kao što se percipiraju konkretni objekti sveta. Radovi minimalne umetnosti imaju status činjenica sveta, oni se bolje mogu identifikovati Wittgensteinovim terminom svet, nego terminom slika. Wittgensteinov stav da je svet celokupnost činjenica može biti analogan stavu da je umetnički rad minimalne umetnosti celokupnost činjenica, a ne slika celokupnosti ili fragmentarnosti činjenica, kako umetnički rad definiše humanistička tradicija. U minimalnoj umetnosti se verifikuju otkloni od prikazivanja i u tom smislu njeni radovi nisu jezičke igre, već su pre analogije. Definisane umetničkog rada (i aktivnosti umetnosti) kao jezičke igre karakteristično je za rubna područja minimalne umetnosti, tj. za postminimalizam, a zatim i za konceptualnu umetnost. Juddov, Morrisov, Flavinov, itd. rad teži celokupnosti činjenica, tj. samom objektu

40 Donald Kuspit, "Wittgensteinian Aspects of Minimal Art", str. 246.

41 Donald Kuspit, "Wittgensteinian Aspects of Minimal Art", str. 247.

42 Donald Kuspit, "Wittgensteinian Aspects of Minimal Art", str. 248.

43 Donald Kuspit, "Wittgensteinian Aspects of Minimal Art", str. 249.



ili poretku objekta, dok radovi Mela Bochnera, Sola LeWitta ili Arakawe (1936) ulaze u domen strukturalne prirode jezičkih igara, u područje primarnih prikazivanja činjenica u slici (ne u slici slikarstva, već u Wittgensteinovom pojmu slike) i konceptualizaciji činjenica sveta u slici kroz apstraktne sheme.

Michael Fried je u eseju "Art and Objecthood"<sup>44</sup> objašnjavao odnose minimalne umetnosti i modernizma. Friedova kritika minimalne umetnosti, u njegovoj terminologiji doslovne umetnosti, zasniva se na problematizaciji statusa medijske definisanosti njenih radova. Karakterizacije modernizma su karakterizacije definisanja granica i prirode medija. U pitanju je ontološko definisanje bitnog aspekta slike:

Ovo se može sumirati ukazivanjem da je imperativ modernističkog slikarstva osujetiti ili suspendovati sopstvenu objektivnost, a da je u tome suštinski faktor površina koja mora pripadati slici, mora biti pikturalna, a nikako ili ne u potpunosti doslovna.<sup>45</sup>

Dok po Friedu modernizam naglašava pikturalnu površinu slike, minimalna umetnost naglašava doslovnost, reći ćemo TU prisutnost same površine, ili, još dalje, površine koja potvrđuje objektivnost objekta. Nenaglašavanje granica pikturalnosti površine narušava autonomiju medija i sveta slikarstva. Za modernističku teoriju narušavanje medija slikarstva znači narušavanje granice i specifičnosti ustrojstva umetnosti:

Zahtevi umetnosti i uslovi objektivnosti su u direktnom konfliktu.<sup>46</sup>

Na ovim kritičkim premisama Fried iznosi svoju temeljnu tezu da minimalna umetnost nije ništa drugo do zahtev za novim žanrom teatra, a da je teatar danas negacija umetnosti:

Doslovni senzibilitet je teatarski pošto se, da počnem sa tim, bavi aktuelnim uslovima u kojima se posmatrač suočava sa doslovnim radom. Morris to saopštava eksplicitno. Budući da je u prethodnoj umetnosti "ono što treba da bude uzeto od rada u njemu striktno locirano", iskustvo doslovne umetnosti je povezano sa objektom u situaciji – onoj koja, praktički po definiciji, uključuje posmatrača: "Bolji noviji radovi uzimaju relacije izvan rada i daju ih kao funkcije prostora, svetla i posmatračevog polja viđenja".<sup>47</sup>

Objektivnost minimalističkih radova je, po Friedu, uključena u složeni niz odnosa sa pojavama izvan komada, tako da rad ne zavisi samo od autonomno datog objekta, već i od situacije čiji je deo i od koje zavisi. Situacija ne karakteriše pikturalne umetnosti, već teatar, a teatar i modernističko slikarstvo su u ratu. Fried negativno karakteriše teatar i teatarsko, dajući mu nmodernistički predznak, prvenstveno zato što se u teatru uspostavljaju relacije publike i dela različite od relacija u drugim umetnostima, ali i zato što je teatar skup međusobno različitih aktivnosti, za razliku od modernističkog slikarstva, koje je eksplicitno jednorodno i medijski i čulno pojavno koherentno. U procesu recepcije, modernistički rad se percipira kao autonomna pikturalna celina, dok recepcija minimalističkog rada zahteva učešće posmatrača u situaciji postavke objekta ili strukture objekata.

Teza je da minimalna umetnost predstavlja granični pokret modernizma. U trenucima nastanka i konstituisanja minimalne umetnosti, ona je s jedne strane odigrala ulogu u proboju modernističke paradigme, a s druge strane, kao da je vrhunac modernizma, potencirajući reduktivnost i nereferencijalnost do granica opstajanja medija, objekta i situacije. Razvoj minimalne umetnosti kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina može se prepoznati kao redefinisanje skulptorske tradicije. Minimalizam je prekoračio granice medijskih okvira, transformišući skulptorski modus u objekt, instalaciju objekta (situaciju) ili strukturu, zasnivajući specifične vanmedijske fenomenalizacije i konceptualizacije u 60-im godinama. Kasniji razvoj minimalizma, kao i različite strategije dematerijalizacije umetničkog objekta dovele su do revizije paradigmi umetnosti, pa i skulpture, čime minimalizam nije sveden na skulptorski modus, već je skulptorski modus proširen pojavnim i konceptualnim inovacijama minimalne umetnosti.

U eseju o grupi Art&Language, Charles Harrison tumači složeni i paradoksalni karakter relacija minimalne umetnosti i modernizma. On ukazuje na to da se pojam modernizma može svesti na jedinstven i konzistentan koncept poput grinbergovskog reduktivnog modernizma. Modernizam, po Harrisonu, određuju dva glasa. Prvi glas je dominantan glas grinbergovskog reduktivističkog modernizma:

Kosmopolitski modernizam je šezdesetih godina još uvek označavao američku umetnost. Čak i krajem te decenije slikarstvo, skulptura i kritika posleratne Amerike i dalje su pothranjivali dominantne oblike moderne umetnosti i njene teorije. Ova dominacija nije bila jednostavni odraz političke i ekonomske

44 Michael Fried, "Art and Objecthood", iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1968, str. 116–147.

45 Michael Fried, "Art and Objecthood", str. 120.

46 Michael Fried, "Art and Objecthood", str. 125.

47 Michael Fried, "Art and Objecthood", str. 125.

prevage. Ona je bila isto tako funkcija moći i koherentnosti američke umetnosti u odnosu na dugu tradiciju evropskog modernizma. Ovaj koherentni aspekt američkog modernizma dostigao je vrhunac oko 1950. u radovima američkih umetnika prve generacije, a posebno u slikama Jacksona Pollocka i skulpturama Davida Smitha. Reduktivna i izražajna tendencija koju su njihovi radovi, čini se, predstavljali praktično je nastavljena i eksploatisana šezdesetih godina u slikama Morrisa Louisa, Kennetha Nolanda i drugih umetnika vezanih za postslikarsku apstrakciju i u apstraktnoj skulpturi Anthonyja Caroa i radovima članova takozvane nove generacije u Engleskoj. Ovu tendenciju su teorijski obrazložili i protumačili kritičari poput Clementea Greenberga, Michaela Frieda i drugih. Izgleda da je jedna adekvatna forma modernističke kritike uspešno predstavljala maticu – iako ograničenu – modernističke umetnosti u terminima njene konzistentne reduktivne tendencije. Ako je zadatak bio da se retrospektivno organizuje razvoj moderne umetnosti, onda nijedna u ono vreme dostupna kritička teorija nije mogla bolje to da uradi.<sup>48</sup>

Drugi glas je kritički, ekscesni, intermedijjski i nekoherentan dekonstruktivan diskurs:

Ali svako ko bi pokušao da stvori sveobuhvatnu sliku kulture modernizma sredinom šezdesetih godina, naleteo bi na nekoherentnu priču, jer je bilo i drugih imena koja su komplikovala ili čak bila u kontradikciji sa tom maticom. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Ad Reinhardt i Frank Stella bili su među onim aktivnim umetnicima pedesetih i ranih šezdesetih godina koji su istraživali i izlagali figuralni jezik diskontinuiteta, paradoksa i anomalije. Oni umetnici čija je praksa naizgled bila suprotna reduktivnoj logici Greenbergove modernističke teorije ili ju je pomerila ka prirodnom kraju.<sup>49</sup>

Harrison ukazuje na to da je u kulturi i umetnosti šezdesetih teško jasno razdvojiti šta pripada matici, šta su alternative dominantnoj tradiciji, a šta su sami njeni ogranci i proizvođači:

ili da li je uopšte razumno praviti neku razliku između njih. Na primer, da li su Stellite crne slike iz 1959. najnoviji oblik modernističke redukcije ili označavaju kraj struje takvih ideja i predlažu novi način razmišljanja o odnosu slike i objekta? Većina najnovijih dela izgleda da preispituje tradicionalne pojmove samog umetničkog iskustva. Donald Judd i Robert Morris, na primer, izgleda da se namerno uzdržavaju od bilo kakve pomisli da u njihovim trodimenzionalnim radovima postoji spontanost ili ekspresivnost ili da u susretu sa njima može da se doživi nešto metafizičko. Njihovi radovi su isto tako van svih specijalizovanih kategorija slikarstva i skulpture u koje se visoka umetnost po Greenbergovoj modernističkoj teoriji mora podeliti.<sup>50</sup>

Bitno pitanje glasi: “Da li dominantna, matična struja modernizma stvara materijal za svoju sopstvenu subverziju ili samo prolazi kroz fazu povoljne mutacije?” Drugim rečima, pitanje o statusu minimalne umetnosti u odnosu na dominantnu struju modernizma ukazuje pre na paradoksalnu dvoznačnost, nego na razrešenje.

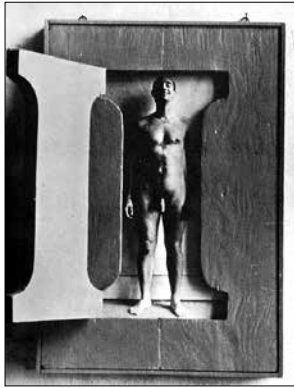
\*\*\*

Da zaključim, u minimalnoj umetnosti i sa njom postavljeno je mnoštvo problemskih pitanja vezanih za status umetničkog rada (objekta i situacije), recepcije umetničkog rada i kulturoloških okvira kasnog modernizma. Ta pitanja su u minimalnoj umetnosti postavljena na nivou prvostepenog rada i možda naslućuju mogućnosti uspostavljanja drugostepene rasprave. Budući da je dominantno prvostepeni rad, minimalna umetnost se ukazuje kao poligon ispitivanja i testiranja moći i nemoći ontološkog definisanja objekta i odnosa objekta (situacije) umetnosti. Istorijska transformacija radova minimalne umetnosti od objekta ili situacije u skulptorsko delo podrazumeva i kružne transformacije estetske u umetničku vrednost i umetničke u estetsku vrednost. Radovi minimalne umetnosti nastali su redukcijom estetske vrednosti pikturalnih kvaliteta slike i skulpture, tj. transformacijom estetski definisanog objekta ili površine u sam doslovni objekt ili površinu objekta. Ova pojavna transformacija menja materijalne i fizičke karakteristike objekta, a transformacija vodi samom objektu, ona je u neodređenom prohuserlovskom smislu *fenomenološka redukcija*. Transformacija samog objekta ili situacije u skulptorsko delo je institucionalno proširenje sveta skulpture, a time i estetičkog okvira skulptorskih karakterizacija. Estetska vrednost radova minimalne umetnosti, koji su prihvaćeni kao skulptorski produkti, razlikuje se od reduktivne i autokritičke vrednosti radova minimalne umetnosti koji su postavljeni kao doslovni objekti i situacije.

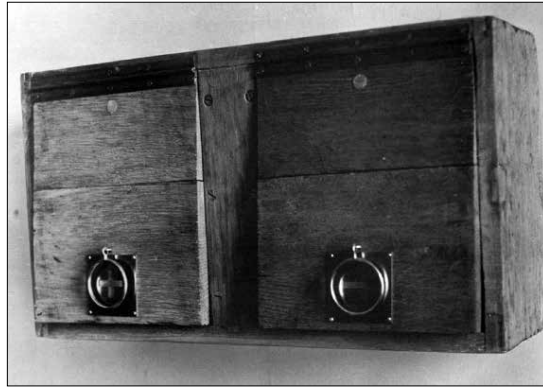
48 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, poglavlje “A Kind of Context”, iz kataloga Art&Language *The Paintings*, Societedes Expositions du Palais des Beux-arts, Brussels, 1987, str. 6.

49 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, str. 6–7.

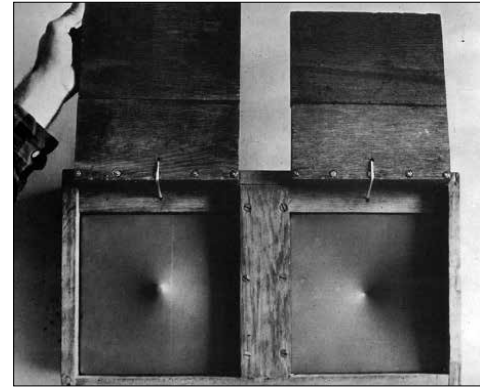
50 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, str. 7.



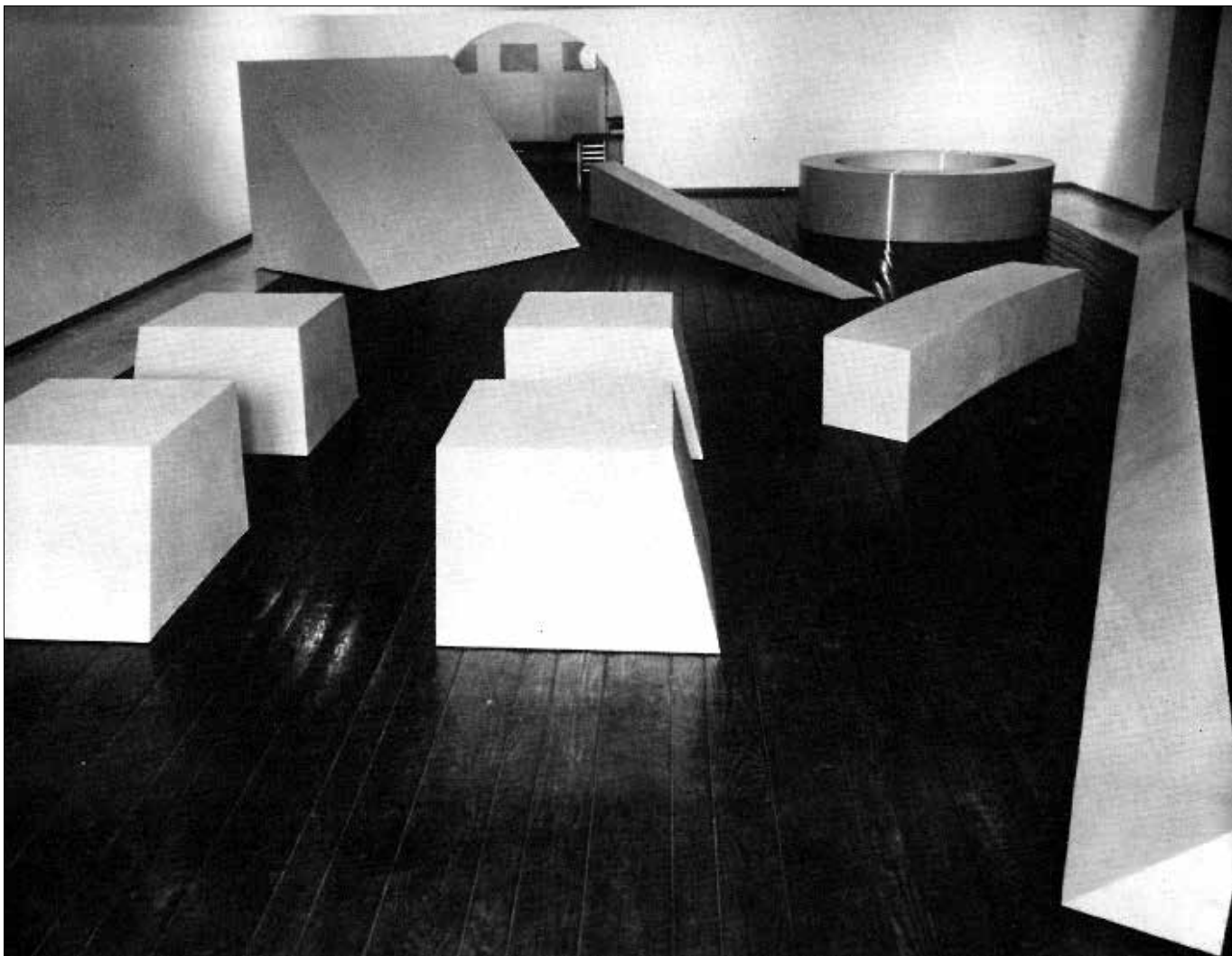
Robert Morris, *I-Box*, 1962.



Robert Morris, *Plus and Minus Box*, 1961.



Robert Morris, *Plus and Minus Box*, 1961.



Robert Morris, *instalacija Dwan Gallery, LA*, 1966.

## Nomadizam Roberta Morrisa

Robert Morris (1931) je studirao tehniku i umetnost kasnih četrdesetih godina. Bavio se filmom, teatro, plesom i slikarstvom u San Franciscu tokom kasnih pedesetih godina. Skulpturom počinje da se zanima u Njujorku posle 1961. godine. Studirao je istoriju umetnosti na Hunter Collegeu u Njujorku 1962–63. Sarađivao je sa eksperimentalnim koreografima i plesačima<sup>51</sup> tokom ranih šezdesetih godina. Njegova koreografska i plesačka istraživanja razvijala su se od *mixed media teatra* do minimalnog plesa.<sup>52</sup> U tom periodu je rad povezivao sa neodadom, popom i *mixed media* praksom i time ostvario protokonceptualističke intencije. Kritika ga povezuje sa minimalnom umetnošću sredinom šezdesetih godina. Objavljuje teorijske tekstove o skulpturi<sup>53</sup> i time zasniva teoriju vizuelne *fenomenologije skulpture* i *prostora*. Realizuje postdišanovske neodadaističke ili protokonceptualističke radove,<sup>54</sup> na primer, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), *Plus and Minus Box* (1961), *Card File* (1962), *Three Rulers* (1963), *Swift Night Ruler* (1963). Pojedina *mixed media* dela, *Fountain* (1963) ili *Wheels* (1963), direktne su ironijske parafraze Duchampovih *ready made-a Fontana* (1917) i *Bicycle Wheel* (1913). Time Morris svoj rad svesno definiše kao neoavangardni i postdišanovski eksperiment sa preispitivanjem konceptualnih, verbalnih i objektnih aspekata umetničkog dela. Pri tome, u dela uvodi ironijska iskliznuća (mesto pisoara koristi kantu) ili erotske aluzije kao u komadu *Swift Night Ruler*, gde neutralnom vizuelnom predlošku daje erotski aluzivan natpis. Njegovo delo *I-Box* (1962) načinjeno je kao kutija sa poklopcem u obliku slova I (engleski "I" na srpskom jeziku jeste "ja"), kada se poklopac otvori vidi se fotografija nagog Morrisa. Ovaj rad na složen način povezuje postupke *mixed media* sa tragovima performans umetnosti, tj. govora umetnika u prvom licu. Minimalistička dela su nastajala kroz složene i heterogene serije radova *Grey polyhedrons* (1961–65) i radove iz serije *Permutations* (1967).<sup>55</sup> Zatim slede dela (objekti i instalacije) u kojima dolazi do *dekonstrukcije* minimalizma obrtom od strukturalno-perceptivnih problema na istraživanja materijala, pre svega različitih metala (1967–70).<sup>56</sup> Istraživanje *besformnosti* ili odsutnosti forme<sup>57</sup> sprovedeno je u objektima, instalacijama i događajima<sup>58</sup> izvedenim sa filcom, dimom ili zemljom.<sup>59</sup> U Morrisovoj umetničkoj praksi se može zapaziti da se pojedine sasvim oprečne produkcije pojavljuju istovremeno ili izvan neke očigledne ili skrivene logike razvoja vizuelne forme. Morris postaje nomadski umetnik čiji rad je vođen izborom umetničkih taktika u svetu umetnosti, a ne pažljivim istraživanjem formalnih problema. Njegov rad ide u različitim pravcima tokom sedamdesetih godina: izvodi politički orijentisana dela sa naznačenim provokativnim subjektivnim upisima,<sup>60</sup> radi arhetipski motivisane skulpture i građevine,<sup>61</sup> izvodi konceptualne crteže koji nastaju bez njegove vizuelne kontrole,<sup>62</sup> a velike pseudoekspresionističke monumentalne slike od stiropora ili filcane para-*antiform* skulpture<sup>63</sup> sa erotskim asocijativnim oblicima realizuje u 80-im godinama. Morrisov nomadski opus<sup>64</sup> karakteriše eksplicitno američki, a to znači pragmatički i bihevioralni pristup dišanovskoj tradiciji izvođenja *ready made-a* kao ironičnog, dekonstruktivnog, erotizovanog i empirijskog instrumenta u provociranju kanona visokog modernizma. Po tome se Morris razlikuje od drugih umetnika minimalizma (Judda, Flavina, Stelle) jer ne proizlazi iz imanentne autokritike modernističke skulpture i slikarstva, već iz neoavangardnog tematizovanja dišanovske tradicije i njenih neodadaističkih evolucija. Zato, za razliku od Judda koji je imao jasan formalni razvoj, Morris nema formalni umetnički razvoj. Njegova dela se pojavljuju kao ekscesne nomadske indeksacije reakcija na sistem umetnosti. Morris u tom smislu i određuje antiesencijalistički status umetničkog dela i umetnost:

Umetnički objekti su u potpunosti posredovani mrežama znakovnih sistema unutar kojih se pojavljuju. A u širem smislu sama vizuelnost je uvek zavisna kategorija i zato nikada nema neposredovanu autonomiju.

51 Napravio je koreografiju za pet plesova: *Arizona*, 21.3, *Site* (sa Carolee Schneeman), *Check* i *Waterman Switch* (sa Yvonnom Rainer) između 1963. i 1965.

52 Maurice Berger, "Morris Dancing: The Aesthetics of Production", iz: *Labyrinths – Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, Harper&Row, New York, 1989, str. 81–105.

53 Robert Morris, "Notes on Sculpture", *Artforum* vol. 4 no. 6, New York, 1966, str. 42–44; "Notes on Sculpture, Part 2", *Artforum* vol. 5 no. 2, New York, 1966, str. 20–23; "Notes on sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs", *Artforum* vol. 5 no. 10, New York, 1967, str. 24–29.

54 Michael Compton, David Sylvester (eds), *Robert Morris*, The Tate Gallery, London, 1971, str. 50–67.

55 Michael Compton, David Sylvester (eds), *Robert Morris*, str. 22–49 i 68–82.

56 Michael Compton, David Sylvester (eds), *Robert Morris*, str. 84–103.

57 Maurice Berger, "Against repression: minimalism and Anti-Form", iz: *Labyrinths – Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, Harper&Row, New York, 1989, str. 47–79.

58 Robert Morris, "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated", *Artforum* vol. 8 no. 8, New York, 1970, str. 62–66.

59 Michael Compton, David Sylvester (eds), *Robert Morris*, str. 104–123.

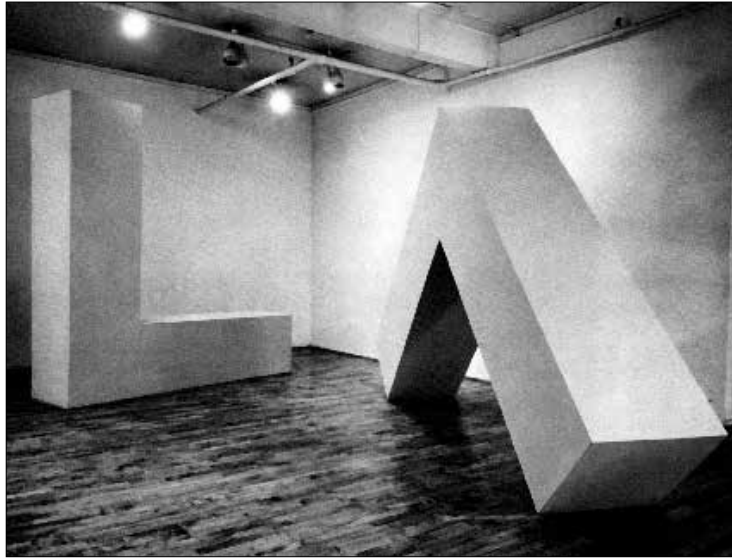
60 Robert Morris pozira u nacističko-sadomazohističkoj pozi za plakat Castelli/Sonnabend Gallery, 1974.

61 Na primer, *Observatory*, Holandija, 1971. ili *Philadelphia Labyrinth*, 1974. Videti tekst: "Aligned with Nazca", *Artforum* vol. 14 no. 2, New York, 1975, str. 26–39.

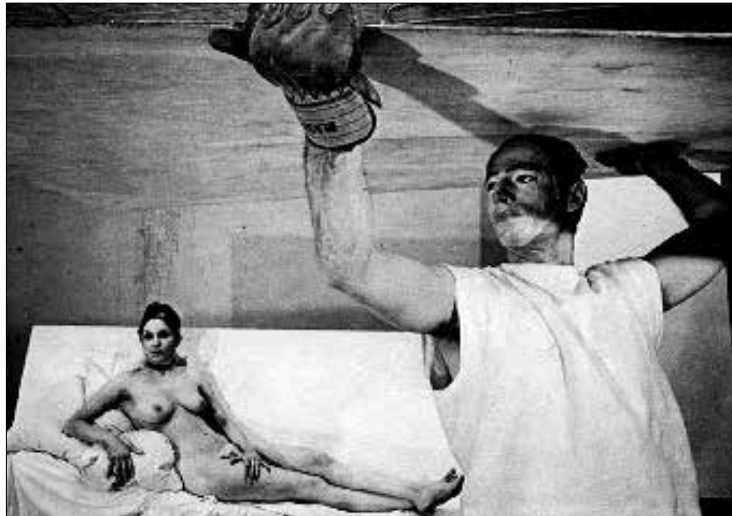
62 Robert Morris, *Blind Time* (1973–76). Videti: Donald Davidson, "The Third Man" i Robert Morris, "Writing with Davidson: Some Afterthoughts after Doing *Blind Time IV: Drawing with Davidson*", *Critical Inquiry* vol. 19 no. 4, Chicago, 1993, str. 607–616 i 618–627.

63 Robert Morris, *House of the Vetti*, 1983.

64 Robert Morris, "Robert Morris Replies to Roger Denson (Or Is That a Mouse in My *Paragone*?)", iz: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1993, str. 287–315.



Robert Morris, *Bez naziva (L-komadi)*, 1965–67.



Robert Morris, *Carolee Schneeman, Site*, 1965.



Robert Morris, *Filc*, 1967–68.

Razumljivo, umetnički objekti se razlikuju od onoga što se o njima govori ili piše. Ali u terminima kulturalnog značenja ova je razlika bez značaja. Ne može biti razlike između objekta i jezika u pogledu značenja. ... Većeg je značaja zaključak da su od određenog nivoa jezik i slika, tekst i objekt, reči i ikone povezani u nerazrešiv konflikt. Ali, objekti nemaju značenje izvan onoga što se o njima može reći. ...

i

... može se reći za umetnost da je ona proširena kulturalna aktivnost formirana od mnogo više različitih faktora nego što je to umetnik.<sup>65</sup>

Ovakvim stavovima je postavljena očigledna i demonstrativna pozicija poetičkog antiesencijalizma koji je dozvolio Morrisu da izađe iz formalističkih okvira u neodređenu atmosferu protokonceptualne umetnosti.

U ovom poglavlju ću razmatrati Morrisov tretman problema skulptorskog geštalta. On je praktično i teorijski detaljno razradio problem geštalta i transformisanje geštalta u američkoj skulpturi šezdesetih godina. Moguće je naznačiti nekoliko specifičnih pristupa geštaltu u njegovom radu: (1) radovi sa potpunim geštaltima (radovi 1961–1966, *Sivi poliedri*), (2) radovi sa strukturalno-serijskim modelima (radovi iz 1967, *Permutacije*), (3) destrukcije geštalta (*Filc*, 1967–68), i (4) *procesualni radovi* (*Untitled [Steam]*, 1968–69). Teoriju skulpture Morris je razradio u tekstu “Beleške o skulpturi”. Morris u “Beleškama o skulpturi” polazi od pitanja da li postoji delo koje može imati samo jedno svojstvo. Sledi određen odgovor. Ne postoji ništa što ima samo jedno svojstvo:

Pojedinačan, čist oset se ne može preneti zato što čovek opaža istovremeno više svojstava koja su delovi svake date situacije: ako opaža boju, opaža i dimenziju, ako vidi plohu vidi i teksturu, itd. Ipak, postoje određene forme koje, mada ne negiraju brojne odnosne senzacije boje prema teksturi, razmere prema masi, itd., ne predstavljaju ni jasno odvojene delove za one vrste odnosa koji su uspostavljeni u smislu forme.

Takve su jednostavnije forme koje izazivaju jake geštalt osećaje. Njihovi delovi su povezani tako da u toku opažanja zajedno pružaju najveći otpor razdvajanju. Među čvrstim telima ili formama pogodnim za skulpturu takve geštalte nalazimo u najjednostavnijim poliedrima. Neophodno je za trenutak razmotriti prirodu geštalta trodimenzionalnih tela, kakvi se javljaju u opažanju raznih vrsta poliedara. U jednostavnijim pravilnim poliedrima, kao što su kocka i piramida, nije potrebno obilaziti oko objekta da bi se dobila celina, geštalt. Vidimo i odmah verujemo da oblik u našoj svesti odgovara stvarnom postojanju objekta. Verovanje u ovom smislu je i verovanje u prostiranje tog objekta i predočavanje tog prostiranja. Drugim rečima, to su takvi vidovi spoznaje koji ne postoje kao sastavni deo vizuelnog polja već su posledica iskustva vizuelnog polja. Vrlo specifična priroda ovog verovanja i njegovog nastajanja uključuje perceptivne teorije o postojanosti oblika, težnji ka jednostavnosti, kinestetičkim nitima, tragovima sećanja, kao i o fiziološkim činiocima koji se tiču binokularne paralakse i strukture mrežnjače i mozga.<sup>66</sup>

Morris zatim izlaže analizu percepcije različitih objekata:

Figuru sa šezdeset četiri strane teško je predočiti iako se zbog njene pravilnosti oseća celina čak i ako se gleda iz jedne tačke. Jednostavni nepravilni poliedri, kao što su grede, strme ravni, zarubljene piramide, relativno su lakši za predočavanje i osećaj celine. Činjenica da su pojedini među njima manje poznati od pravilnih geometrijskih oblika, ne utiče na stvaranje geštalta. Pre kao da te nepravilnosti postaju određujuće svojstvo. Složeni nepravilni poliedri (na primer, kristalne skupine), ako su složeni i dovoljno nepravilni, mogu skoro sasvim da ometu predočavanje, i tada je teško iskusiti geštalt. Složeni nepravilni poliedri omogućavaju deobu na delove, onoliko koliko stvaraju slabi geštalt. (...) Jednostavni pravilni i nepravilni poliedri pružaju veliki otpor pokušaju da se vide kao objekti sa razdvojenim delovima. (...) Te jednostavne pravilne i nepravilne poliedre nazivam sjedinjujućim formama. Skulptura koja sadrži sjedinjujuće forme, povezane energijom geštalta, često izaziva jadikovke kritičara da je takve radove nemoguće analizirati.<sup>67</sup>

Iz naznačenih aspekata geštalta Morris izvodi bitnu odrednicu umetničkih radova zasnovanih na geštaltu:

Geštalt ima odliku da su, kada je jednom uspostavljen, sva obaveštenja o njemu iscrpena. (Niko, na primer, neće tražiti geštalt geštalta). Štaviše, kada se jednom uspostavi, ne rastura se. Onda smo slobodni

65 Robert Morris, “Three Folds in the Fabricand Four Authobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)” (1989), iz: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1993, str. 261.

66 Robert Morris, “Beleške o skulpturi”, *Likovne sveske*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 204–205.

67 Robert Morris, “Beleške o skulpturi”, str. 205–206.

od oblika i vezani za njega. Slobodni ili oslobođeni zbog iscrpljenosti obaveštenja o njemu, kao obliku, a vezani za njega jer on ostaje stalan i nedeljiv.<sup>68</sup>

Iz ove osobine geštalta Morris izvodi temeljni poetički stav i program rada. Tokom trideset godina Morrisov rad se zasnivao na uspostavljanju specifičnih pojava koje, kada su uspostavljene, iscrpljuju razrađivano područje rada. Na iscrpljivanju čulnog područja njegovim uspostavljanjem zasniva se strategija Morrisovih permanentnih promena. Radovi sa potpunim geštaltima, nastali između 1961. i 1966, započinju jednostavnim geometrijskim telima izrađenim od neobrađenog i nebojenog drveta koji potenciraju nedeljivost i integritet primarnog i jakog geštalta. U pitanju su paralelopipedi, kocke, kutije, ramovi i prvi sivi poliedri. Tipičan primer jakog geštalta je rad *Ploča* iz 1963. U pitanju je jednostavni pljosnati paralelopiped dimenzija 96x96x8. S druge strane, rad *Bez naziva* iz 1964, sastavljen od valjka na čijim bazama se nalaze paralelopipedi, ukazuje se kao slabiji geštalt. Između valjka i paralelopipeda su potencijalne linije deobe. Drugim rečima, *Ploča* se iscrpljuje pri prvom pogledu, a rad sa valjkom i paralelopipedima se nudi potencijalnoj optičkoj deobi, tj. traženju pojedinačnih geštalta u okviru ponuđenog. Relativizacija geštalta je naznačena i u radu bez naziva koga čine četiri ploče (12x48x48). Kada su ploče međusobno spojene i grade telo kvadratne osnove (96x96), one potvrđuju jaki geštalt, a kada su međusobno razmaknute i grade strukturu četiri tela, one nude slabi geštalt. Uočljiva je težnja da se u geštaltu traži geštalt (kao podskup u skupu). Vrhunac rada sa geštaltima čine radovi sa kockama od ogledala (1965) i radovi sa objektima u obliku slova L. Kocke sa ogledalima su jaki geštalti samim tim što su kocke, dok četiri kocke u relaciji jedna sa drugom grade slabi geštalt. Drugim rečima, jaki geštalt kocke se iscrpljuje time što je uspostavljen kao geštalt, dok se slabi geštalt strukture četiri kocke razvija u smeru traženja geštalta u geštaltu. Funkcija je ogledala da sistemu, koji se relativno lako perceptivno i semantički iscrpljuje, ponudi pojavno-semantički šum neiscrpnih transformacija oblika u oblik i reprezentacije u reprezentaciju. Rad sa sivim geometrijskim telima u obliku slova L prvobitno je zamišljen kao rad sa devet elemenata koji demonstriraju devet pozicija i orijentacija u prostoru. Kasnije je redukovano u instalaciju sa sedam, zatim tri i dva elementa. Bilo je zamišljeno da se tela u obliku slova L postavljaju u sve moguće položaje, orijentacije i kombinacije u odnosu na zidove. U određenim položajima ovi komadi su viši od posmatrača, što je neuobičajeno za Morrisa – razlozi za ovo leže, verovatno, u nameri umetnika da dođe do što većeg broja zanimljivih slučajeva. U radu sa dva ili tri komada u obliku slova L, svaka kombinacija uspostavlja mogući (slabi) geštalt, jer isti elementi u različitim prostorno-vizuelnim totalitetima obrazuju različite geštalte. Iscrpljivanje geštalta i potencijalna beskonačnost mogućnosti zauzimanja prostora je izazov za Morrisove eksperimente testiranja empirijske *fenomenologije skulpture*. Posredstvom modularnih primarnih struktura radovi označeni kao *Permutacije* iz 1967. ekspliciraju primere slabog geštalta. Karakteriše ih precizan koncept i plan realizacije. Oni pokazuju da je moguće kombinovati jedan konačan niz elemenata i produkovati različite geštalte. Mogućnost da jedan konačan skup objekata proizvodi različite geštalte u različitim prostornim i perceptivnim odnosima sa ambijentom i posmatračem u središtu je Morrisovog interesovanja. Važniji od same strukture su efekti koje transformacije struktura čine sa geštaltom u konkretnim pojava prostora:

Ali pozivanje na binarnu matematiku, tehnike građenja skeleta, matematički izvedene module, progresije, itd., samo su drugačija primena kubističke estetike racionalnosti ili logičnosti raspodele delova. Jedno bolje novo delo zasniva odnose van dela i čini ih funkcijama prostora, svetlosti i posmatračevog polja viđenja. Objekt je samo jedan od uslova novije estetike.<sup>69</sup>

Konačnu razgradnju geštalta objekta, započetu sa strukturalnim radovima, Morris ostvaruje u realizacijama *antiforme*<sup>70</sup> koje se zasnivaju na upotrebi fleksibilnih ili statički, a time i oblikovno, nestabilnih materijala:

Slučajno nabacana, labilno naslagana gomila visi i daje prolaznu formu materijalu. Slučajnost je prihvaćena, neodređenost se podrazumeva, jer će premeštanje dovesti do drugog prostornog rasporeda. Oslobođanje od unapred stvorenih krajnjih formi i rasporeda objekta pozitivan je zahtev. Rad odbija stalnu estetizaciju oblika.<sup>71</sup>

Radovi sa filcom su u velikoj meri određeni nevizuelnim silama (gravitacijom, trenjem, elastičnošću). Objekt koji se percipira nije više posledica vizuelnog uspostavljanja geštalta, već materijalnih aspekata objekta i neobjektnih pojava. Svaka nova postavka sa filcom je različita, a različitost nije posledica intencija i programa umetnika, kao ni izražajnih konsekvenci, već slučajnosti sistema sa velikim brojem parametara koji su izvan kontrole umetnika. Ekstremni primer *antiforme* je instalacija sa isparavanjem. Proces isparavanja u domenu skulptorskog rada nužno ima relacije sa stra-

68 Robert Morris, "Beleške o skulpturi", str. 206.

69 Robert Morris, "Beleške o skulpturi", *Likovne sveske*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985, str. 209–210.

70 Robert Morris, "Anti Form", *Artforum* vol. 6 no. 8, New York, 1968, str. 33–35.

71 Robert Morris, "Anti Form", str. 33.

tegijama *ready made*-a, ali i sa konačnim odbacivanjem geštalta kao oblika karakterizacije pojavnosti situacije. Morrisovo interesovanje za *fenomenologiju vizuelnog* se tokom šezdesetih razvijalo od *vizuelne fenomenologije* utemeljene u tradiciji geštalta, da bi preko strukturalne dekonstrukcije jakih geštalta, došlo do rada sa složenim pojavnostima u čijoj realizaciji i percepciji su, pored vizuelnih, bitni i aspekti materijala (filc, otpaci), delovanja različitih sila (gravitacija) ili procesi razmene energije (isparavanje). Strategijom iscrpljivanja domena rada Morris je zatvorio krug između reduktivizma minimalne umetnosti i primarnog načela upotrebe procesualne umetnosti (u kojoj je koncept redukcije zamenjen konceptom dematerijalizacije). Tehnika oblikovne ekonomije izvođenja objekta zamenjena je radom sa čulnim pojavama za koje su oblikovni aspekti sekundarni. Pri tome, pažnja je pomerena od objekta na proces i to egzistencijalni proces umetnika u akciji.

### **Specifični objekti Donalda Judda**

Spisi Donalda Judda (1928–1994) objavljeni su u knjigama: *Complete Writings 1959–1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*<sup>72</sup> i *Complete Writings 1975–1986*.<sup>73</sup> Prva knjiga spisa ukazuje na transformacije i razvoj Juddovih interesovanja i pristupa umetnosti. Veći deo čine kritički spisi i prikazi izložbi. “Black, White and Gray”<sup>74</sup> i “Specific objects”<sup>75</sup> primeri su prelaznih tekstova od teksta kritičara ka tekstu umetnika, odnosno od teksta koji prikazuje i objašnjava probleme umetnosti ka tekstu koji projektuje potencijalni koncept umetnosti. Judd u svojoj evoluciji razrešava dva različita interesa: (1) interes kritičara i (2) interes umetnika. Stejtminti<sup>76</sup> i tekstovi “Complaints: part I and II”<sup>77</sup> i “Imperialism, Nationalism and Regionalism”<sup>78</sup> su eksplicitni primeri teksta umetnika koji definiše svoje intencije, uverenja, kontekstualne pozicije i polemiše sa izvesnostima javnih diskursa kulture. Karakteriše ih primarnost i inicijalni autodeterminišući diskurs. U drugoj knjizi su objavljeni spisi velikog umetnika koji sa pozicija svoje kulturološke bitnosti za američku umetnost problematizuje kontekst, značenja i aksiologiju savremene umetnosti i svog rada u njoj. Drugu knjigu čine eseji, predavanja i stejtminti.

U tekstu “Specific object” Judd razrađuje značenja svog rada i rada njemu bliskih autora. Termin specifični objekt po njemu nije oznaka tipa minimalna umetnost, primarne strukture, itd., već tehnički termin koji ukazuje na to da su izlagana umetnička dela specifični objekti različiti od skulpture i slikarstva, ali se istovremeno i međusobno specifično razlikuju:

Više od polovine najboljih novih radova iz poslednjih par godina nisu ni slike ni skulpture. Mada su ti radovi međusobno različiti i razlikuju se od skulptorskih i slikarskih radova, postoji i nešto što im je zajedničko. Novi trodimenzionalni radovi ne konstituišu pokret, školu ili stil. Zajednički su im aspekti isuviše opšti i nedovoljno zajednički da bi se mogli svesti pod jedinstven pokret. Više se razlikuju nego što su slični. Sličnosti su izdvojene iz rada i nisu prvi principi pokreta niti su neograničena pravila. Trodimenzionalnost nije jednostavni kontejner poput slika i skulptura, ali teži tome. Slike i skulpture sada nisu neutralne, manje su kontejneri, određenije su, nisu nepobitne i neizbežne. To su partikularne, odredljive forme, koje proizvode konačne kvalitete. Motivacija je u novom radu dobrim delom usmerena na pročišćenje ove forme. Upotreba tri dimenzije je očita alternativa.<sup>79</sup>

Niz negacija koje podsećaju na Reinhardtovu negativnu estetiku,<sup>80</sup> izražava nepoverenje u bilo šta što nije zasnovano na opažanju i specifikaciji opaženog. Juddovo nepoverenje i sumnja su usmereni, kako na kulturalne arbitrarnosti definisanja i raspravljanja umetnosti, tako i na racionalističku viziju strukturiranja umetničkog dela. Kritika kulturalne arbitrarnosti raspravljanja o umetnosti, razrađena u esejima “Complaints: part I and II” i “Imperialism, Nationalism and Regionalism”, naznačena i u tekstu “Specific objects”, kritika je dominantnog interpretativnog modela u tadašnjoj

72 Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax i New York University Press, New York, 1975.

73 Donald Judd, *Complete Writings 1975–1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.

74 Donald Judd, “Black, White and Gray”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 117–119.

75 Donald Judd, “Specific Object”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 181–189.

76 Donald Judd, Stejtminti, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 181, 190, 193, 196, 202.

77 Donald Judd, “Complaints: part I and II”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 197–199 i 207–211. Prvi deo je objavljen u: *Studio International*, April 1969, a drugi deo u: *Arts Magazine*, March 1973.

78 Donald Judd, “Imperialism, Nationalism and Regionalism”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 220–223.

79 Donald Judd, “Specific Object”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 181.

80 Dragoljub Raša Todosijević, “Ed Rajnhart / Dvanaest pravila za novu akademiju”, *Književna reč* br. 23, februar 1974; i Barbara Rose (ed), *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, 1975.



američkoj umetnosti, tj. grinbergovske modernističke teorije umetnosti, ali je i pokušaj razaznavanja statusa relacija internacionalnih i lokalnih okvira sveta umetnosti. U drugom delu teksta "Complaints" Judd izriče svoju kritičku poziciju:

Gundao sam zbog nekompetencije kritike i nastojanja različitih ljudi da spreče razmišljanje.<sup>81</sup>

Nekompetencija kritike se otkriva u nametanju stilsko-formalnih shema specifičnim i raznorodnim primerima savremene umetničke produkcije. Judd zaključuje da je naivno i suprotno savremenoj umetnosti tražiti zamisao opšteg stila kako to Greenberg i njegovi sledbenici zastupaju:

postoji samo jedan način rada – jedna vrsta forme, jedan medij; sve drugo je irelevantno i trivijalno; istorija je na našoj strani; ona čuva istinsku umetnost i istinsku kritiku.<sup>82</sup>

Kritika grinbergovskog *monizma* (jedan tip formi, jedan medij, jedan način rada), kao i logike stila u kome se jedan umetnik nadovezuje na drugog, pretpostavke su Juddovog individualizma, empirizma i pragmatizma. Juddov individualizam započinje odbacivanjem stilske klasifikacije i stavom da se nijedan dobar umetnik ne razvija posredstvom drugih umetničkih radova. Judd individualizam ne poistovećuje sa romantičarskim umetnikom, genijem izolovanim od sveta, već ga određuje stavom da jedino direktni kontakt sa perceptivnim materijalom pruža materijal i uslove za razvijanje i verifikovanje rada. Iz tako shvaćenog individualizma Judd definiše mesto svog rada okvirnom shemom:

Nadam se da je moj rad, na primer, internacionalan, ali da nije evropski. Ja znam da on nije ni indijski, ni kineski, ni afrički. (...) Postoje neke zajedničke karakteristike američke umetnosti, kao što postoje i neke zajedničke karakteristike evropske ili japanske umetnosti.<sup>83</sup>

Shema ukazuje na opšte okvire (na internacionalni jezik) i na specifične okvire (lokalne jezičke kulture), a naslućuje se da je relativno nedeterminisan odnos aktuelnog rada prema lokalnoj kulturi sličan odnosu jezika lokalne kulture prema internacionalnom. Upotrebom tehničkih termina (internationalno, američko, evropsko, specifično, itd.) Judd pokazuje da su kulturološke karakterizacije relativne i nametnute specifičnom objektu.

Kritikujući racionalizam u umetnosti i njoj odgovarajuću geometrijsku apstrakciju (slikarstvo i skulpturu), Judd definiše specifični objekt. Kritika racionalizma ga udaljava od kontekstualnih uticaja moćnog evropskog geometrijskog slikarstva (Mondrijana i Maljeviča). On podvlači da je poredak njegovih instalacija prost poredak, a ne metafizički poredak Tome Akvinskog. Oduzimajući svojim radovima mogućnost transcendiranja ili potencijalnu kontemplativnu i semantičku nadgrad-nju, Judd ih vidi manje kao prezentacije geometrijskih stanja koja uvek skrivaju idealitet forme, a više kao prezentacije pojavnosti specifičnog objekta, suočavanje sa totalitetom objekta ili njihovim prostim poretkom, suočavanjem preseka specifičnosti i opštosti objekta ponuđenog za umetničko delo:

Jedna od važnijih stvari u svakoj umetnosti je njen stepen opštosti i specifičnosti, a drugi je način na koji se oni dešavaju. Proširenja i zbivanja treba da budu verodostojna. Želeo bih da moj rad bude specifičniji nego što je to ranije bio slučaj u umetnosti, specifičniji i opštiji na drugi način. To je verovatno intencija i nekolicine drugih umetnika. Mada se divim radu nekih starijih umetnika, ne mogu sasvim verovati u njihovu opštost. Ranija umetnost je manje verodostojna. Naravno, verujem samo u svoj rad. Nužno je dati opšte stavove, ali je nemoguće i čak nepoželjno verovati velikim uopštavanjima. Niko nema toliko znanja da oblikuje opsežnu grupu uopštavanja na koja bi se moglo osloniti. Luckasto je imati mišljenje o mnogim stvarima za koje se pretpostavlja da treba imati mišljenje. O drugima, gde ona izgledaju nužna, nužnost i mišljenje se uglavnom pretpostavljaju. Neka od mojih uopštavanja, poput ovih verbalnih, tiču se ove situacije. Druga uopštavanja i većina specifičnosti su potvrde mojih interesovanja i onih smeštenih u javni domen.<sup>84</sup>

U navedenom steitmentu zapažamo ideju da su moguća samo ograničena uopštavanja, drugim rečima, da su moguća samo uopštavanja za posebnu ili specifičnu namenu. Juddov stav je blizak stavu Morrisa Weitzza koji tvrdi da opšte definicije umetnosti nisu moguće, da su moguće samo definicije za specifičnu namenu i upotrebu.<sup>85</sup> Weitz ovu hipotezu iznosi ukazujući da opšti pojam umetnosti, koji pokriva različite umetnosti, nema svoju ontološku osnovu. Judd pokazuje da svaki specifični objekt, tj. specifična ontološka osnova, pruža uske mogućnosti uopštavanja. Njegovo interesovanje za

81 Donald Judd, "Complaints: part I and II", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 207.

82 Donald Judd, "Complaints: part I and II", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 197.

83 Donald Judd, "Imperialism, Nationalism and Regionalism", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 223.

84 Donald Judd, "Statement", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 181. Stejtment je prvi put objavljen u tekstu Barbare Rose "ABC Art".

85 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts / Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143–153.

jednostavne forme, objekte i relacije nije reduktivistički zahvat, već je rad sa pogodnim pojavnostima, na čemu insistira u steitmentu iz 1966:

Odbacujem nekoliko popularnih ideja. Ne mislim da je bilo čiji rad reduktivan. Ovaj termin najviše može da znači da novi radovi nemaju ono što imaju stari radovi. To nije tako bitno da bi se određena vrsta forme izgubila; opis i diskusija te vrste forme je definitivna. Novi rad je složen i razvijen koliko i stari. Njegova boja i struktura i njegovi kvaliteti nisu mnogo jednostavniji od pređašnjih; rad nije oskudan i kao forma nije bez značenja. I pređašnji rad bi se mogao nazvati reduktivnim; mogao bi da ima manje boje, da bude uže skale i sa manje čistih formi; u poređenju sa novim radom on bi mogao da znači manje, pošto bi tada mnoga njegova značenja bila irelevantna.

Minimalna ABC umetnost su skorašnje redukcije *reduktivnog*. Termine minimalno reduktivno prvi su koristili kritičari skloni radu na koji se reči odnose, a kasnije i oni koji su mislili da taj rad predstavlja kraj jedne linije. Dosadni i monotoni su. Ne shvatam kako bi bilo koji dobar umetnički rad mogao biti dosadan i monoton u uobičajenom smislu reči. Negativna karakterizacija je retorička; ona je druga nalepnica i iz nje se ne može videti šta je rad. Beskorisni su termini neumetnost, anti-umetnost, neumetnost umetnosti, anti-umetnost umetnosti. Ako neko kaže da je njegov rad umetnost, on jeste umetnost.<sup>86</sup>

Navedeni Juddov steitment ukazuje na uverenje da novi rad nije reduktivan u odnosu na prethodne umetnosti, čime se odbacuju dva modernistička stava: (1) da neprikazivačka dela nastaju redukcijom prikazivačkog modusa ili strukturalnih aspekata prikazivačkih dela i (2) da razvoj umetnosti od apstrakcije (redukcije ili transformacije mimezisa) vodi ka delima koja nastaju kroz diskusiju drugih dela, na primer, često se pokazuje da su pojedini radovi apstraktnog ekspresionizma transformisani i redukovani nadrealistički i ekspresionistički prizori. Nova umetnost, po Juddu, ne nastaje odstupanjem od neke prethodne, već ponudom specifičnog objekta u njegovoj egzistencijalnoj pojavnosti. Specifičan objekt je upravo takav kakav se u percepciji iskušava. Ponuda objekta podrazumeva specifičnu proizvodnju i pravljenje objekta ili instalacije. Ona je statusno determinisana intencijama umetnika. Može se pretpostaviti da je Juddova fraza “ako neko kaže da je njegov rad umetnost, on jeste umetnost” povezana sa dišanovskom linijom *ready made-a*. Ali, za razliku od umetnika dišanovske orijentacije, on ne izlaže samu intenciju i odluku da neko X bude proglašeno za umetnički rad, drugim rečima, njegove intencije nisu konstitutivni deo rada kao u slučaju većine dišanovskih radova, one su konceptualna i diskurzivna verifikacija specifičnog objekta u svetu umetnosti. Za Judda nije bitno da se njegov rad percipira kao umetnost ili nešto drugo, za njega je bitno da se specificira kao *specifičan objekt* različit od drugih objekata. Pitanje “da li je specifičan objekt umetnički rad ili ne?” pitanje je drugostepenog karaktera i, da bi se izbegla šira uopštavanja, Judd je izabrao minimalni uslov da bi se o nečemu diskutovalo kao o umetnosti. Taj minimalni uslov je intencija i deklaracija umetnika. U pitanju je onaj isti minimum za koji se Richard Wollheim izborio na planu filozofskog zaključivanja o statusu umetnosti:

Ako želimo da nešto kažemo o umetnosti, da bismo bili sigurni da je istinito, možemo prihvatiti tvrdnju da je umetnost intencionalna.<sup>87</sup>

Kada se odredi priroda rada (rad nije reduktivan niti je siromašniji u odnosu na prethodne radove) i minimum zahteva koji određuju da je nešto umetnost (intencija umetnika), tada je moguće izneti karakterizacije specifičnog objekta. Primarna karakterizacija ukazuje na izbegavanje dihotomija i transcendencija geometrizma:

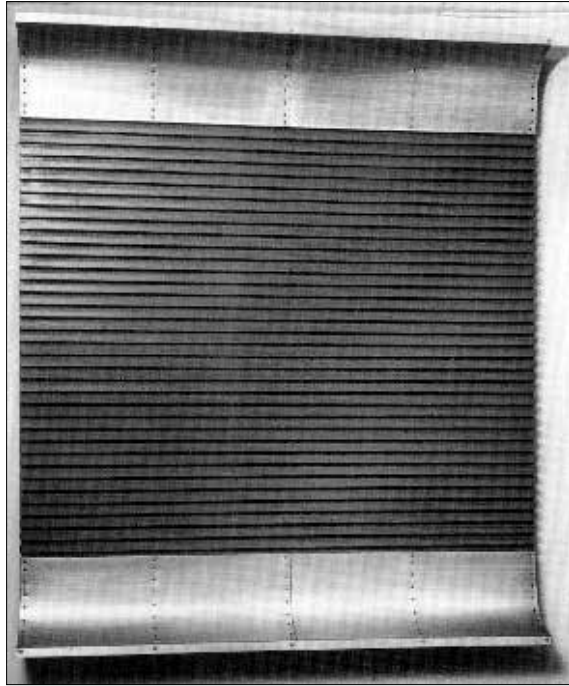
Ne mislim da ima nešto naročito u kvadratima ili kockama, a ja i ne koristim kvadrate. Sigurno je da one nemaju neko suštinsko značenje i da nisu superiorne. Pa ipak postoji nešto – kocke je lakše načiniti nego sfere. Glavna vrlina geometrijskih oblika je ta što nisu organski kao ostali umetnički oblici. Forma koja nije ni geometrijska ni organska bila bi veliko otkriće.<sup>88</sup>

Judd ovde polemíše sa dve jake i njemu prethodeće tradicije: sa apstraktnim ekspresionizmom koji idealizuje organsku formu i geometrijskom evropskom umetnošću koja geometrijske oblike gotovo ontološki u platonističkom smislu pripisuje suštini stvari, sveta ili bića. Interesovanja za geometrijske forme Judd svodi na tehnički problem izrade i razlikovanja geometrijske od organske forme. Njegovi objekti i instalacije više se tiču pitanja objektnosti, pojavnosti objekta, njihove percepcije ili poretka nego simboličke funkcije i idealizacije geometrijskih oblika. Objektnost, pojava objekta ili poretka Judd određuje i nizom suprotnosti, tražeći adekvatnu deskripciju novog rada:

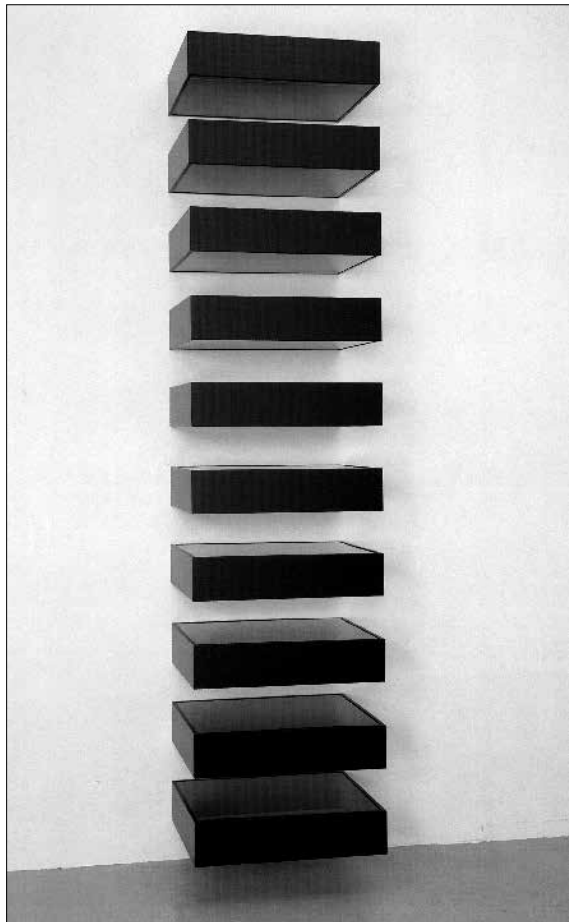
86 Donald Judd, “Statement”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 190. Steitment je objavljen u katalogu izložbe Primary Structures: Younger American and British Sculptors, The Jewish Museum, New York, 1966.

87 Richard Wollheim, “The Work of Art as Object”, iz: *On Art and Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1983, str. 112.

88 Donald Judd, “Statement”, iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 193. Steitment je objavljen u radu Lucy R. Lippard “Homage to the Square”, *Art in America* Jul/Aug. 1967.



Donald Judd, *Bez naziva*, 1963.



Donald Judd, *Bez naziva*, 1965/90.

Neki novi radovi se uobičajeno opisuju rečima koje su korišćene za opisivanje starih radova. Moralo bi se reći da su ove reči karakteristične za starije radove ili im se moraju dati nova određenja. Povremeno se moraju pronaći novi termini. Odbacujem termine poredak i struktura, jer impliciraju da je nešto formirano. Materijal, površina, zapremina, prostor ili boja stavljeni su u poredak ili su strukturirani. Ovo razdvajanje značenja i strukture – sveta i poretka među glavnim je aspektima evropske ili zapadne umetnosti i jedan je od najstarijih aspekata, navodno civilizovane, umetnosti. To je smisao poretka Tominog hrišćanstva i racionalističke filozofije razvijene iz njega. Poredak leži ispod, iznad, on je u, iznad, ispod ili preko svega.

Ja želim rad koji ne uključuje neverovatne tvrdnje o svemu. Ne mogu da počnem da mislim o poretku univerzuma ili o prirodi američkog društva. Nisam hteo rad koji bi bio uopšten ili univerzalan u uobičajenom smislu. Nisam hteo da rad ode tako daleko. Naravno, značenje i strukturu nije moguće razdvojiti, niti se o njima može misliti kao o dve združene stvari. Niti reč ima bilo kakvo značenje.

Oblik, zapremina, boja, površina su nešto po sebi i ne bi trebalo da budu skriveni kao delovi sasvim drugačije celine. Ne bi trebalo da kontekst menja oblike i materijale. Jedna ili četiri kocke u redu, jedan objekt ili serija, lokalni je poredak, samo aranžman, prost poredak. Jedan takav poredak nema ništa zajedničko sa opštim poretkom ili sa opštim neredom. Jedno i drugo su činjenice. Serije od četiri ili šest kutija ne menjanju pocinkovani lim, čelik ili bilo koji drugi materijal od kojeg su napravljene.<sup>89</sup>

Pored tipičnih distinkcija navedeni steitment uvodi i karakterizacije koje omogućavaju da se novi rad označi terminima realistički i pragmatički. Novi rad, specifični objekti ili trodimenzionalni objekti/instalacije su realistički u filozofskom,<sup>90</sup> a ne stilsko-umetničkom smislu, pošto njihova prisutnost (ili činjeničnost), kao i pojavnost, nije posledica konteksta i kontekstualnih značenja, već samo njihove materijalno-prostorne prisutnosti i pojavnosti. U tom smislu, Juddova kritika koja razdvaja forme i značenja, značenje objekta ili njihovih relacija, vidi kao posledicu pojavnosti objekta ili njihovih relacija, a ne kao kulturološki arbitrarne označivačke prakse i kombinatorike objekta i imena. Odbacujući reč poredak, on odbacuje opštost te reči, uverenje da je bilo koji mikroporedak simbol univerzalnog kosmičkog ili društvenog reda. Kategorički se insistira na prostom poretku koji pokazuje samo poredak objekta, na primer, relacije kutija od pocinkovanog lima. Juddov je rad pragmatičan jer on objekt ne vidi posredstvom simboličke mreže arbitrarnih ili referencijalnih (prikazivačkih, mimetičkih) odnosa, već u direktnoj ponudi i percepciji pojavnosti objekta. Njegov rad je pragmatičan pošto zahteva direktno i bihevioralno odnošenje subjekta i objekta u perceptivnoj situaciji. Verifikacija istinitosti Juddovog rada nije zasnovana na verifikaciji referencijalnih relacija komada i sveta ili na kontekstualnim funkcijama konzistentnosti, već na verifikaciji samog bihevioralnog čina u perceptivnoj situaciji rada.

Druga knjiga Juddovih spisa ukazuje na izvesne pomake u radu i statusu rada. Od sredine sedamdesetih godina on više ne ulaže napor u definisanje svog rada naspram kritičkih interpretacija i opštih uverenja, jer je sam rad i njegov direktni/neposredni status definisan i utvrđen. Noviji Juddovi spisi bave se pitanjima okruženja njegovog rada. On suptilno razmatra povezanost tri različita okruženja specifičnih objekata: (1) konkretno fizičko okruženje (ambijent) u kome se postavlja rad, (2) drugostepeno značenjsko okruženje intencionalnosti umetnika i (3) kulturološko-institucionalno okruženje rada i umetnika. Krajnja instanca ambijentalnih zalaganja je projekt muzeja u tiksaškom gradiću Marfa koji ne samo da je Juddov projekt željenog sveta umetnosti, već je i empirijska norma prezentacije rada:

Instalacije u Njujorku i Marfi standardne su za svaku postavku mog rada.<sup>91</sup>

U tekstu "In defence of My Work" Judd naznačava problematiku fizičkog okruženja prezentacije rada i konsekvence ambijentalnog smeštanja na značenja i kulturološki status umetnosti. On najpre ukazuje na to da je prostor koji okružuje rad od suštinske važnosti. Zatim konstatuje da je većina njegovih, kao i radova njemu bliskih umetnika, loše i kratkotrajno izložena. Treći aksiološki stav kritike je institucija:

Mnoštvo skupih muzeja savremene umetnosti i njihovi službenici postoje zbog mene i još nekoliko umetnika.

Mi smo jedina aktivnost koju izvode nizašta. Pola zarađenog novca odlazi trgovcima koji najčešće traže više. Polovinu koju dobijam trošim na svoje radove i njihovu postavku i još me tri vlade i posrednik arogantno oporezuju. U realnosti prezasićene i inflatorne situacije, malo toga mogu da učinim. Moram da se borim i to činim; moram hitno i nužno da osiguram da moj rad ostane u prvobitnom stanju.<sup>92</sup>

89 Donald Judd, "Statement", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 196. Steitment je objavljen u "Portfolio: 4 Sculptors", Perspecta, New Haven, March/May 1968.

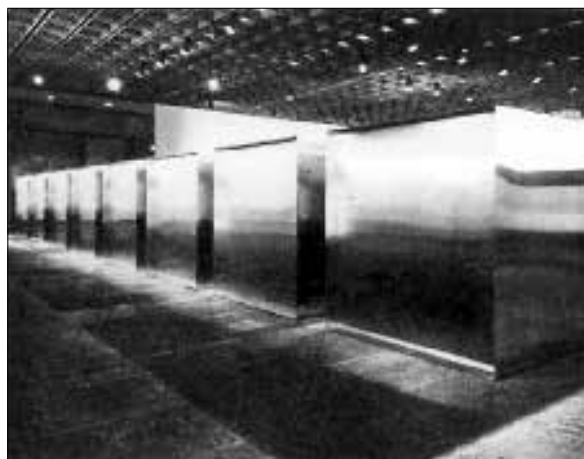
90 Reči da su Juddovi specifični objekti realistički u filozofskom smislu, a ne stilskom znači: (1) da su u filozofskom smislu realistički zato što je razumevanje rada određeno prostornim i materijalnim aspektima pojavnosti rada, a (2) da u stilskom smislu nisu realistički pošto ne prikazuju neko aktuelno ili potencijalno stanje stvari spoljašnjeg sveta, odnosno, pošto nisu konstruisani tipičnom realističkom ikonografijom.

91 Donald Judd, "In defense of my work", iz: *Complete Writings 1975–1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, str. 9.

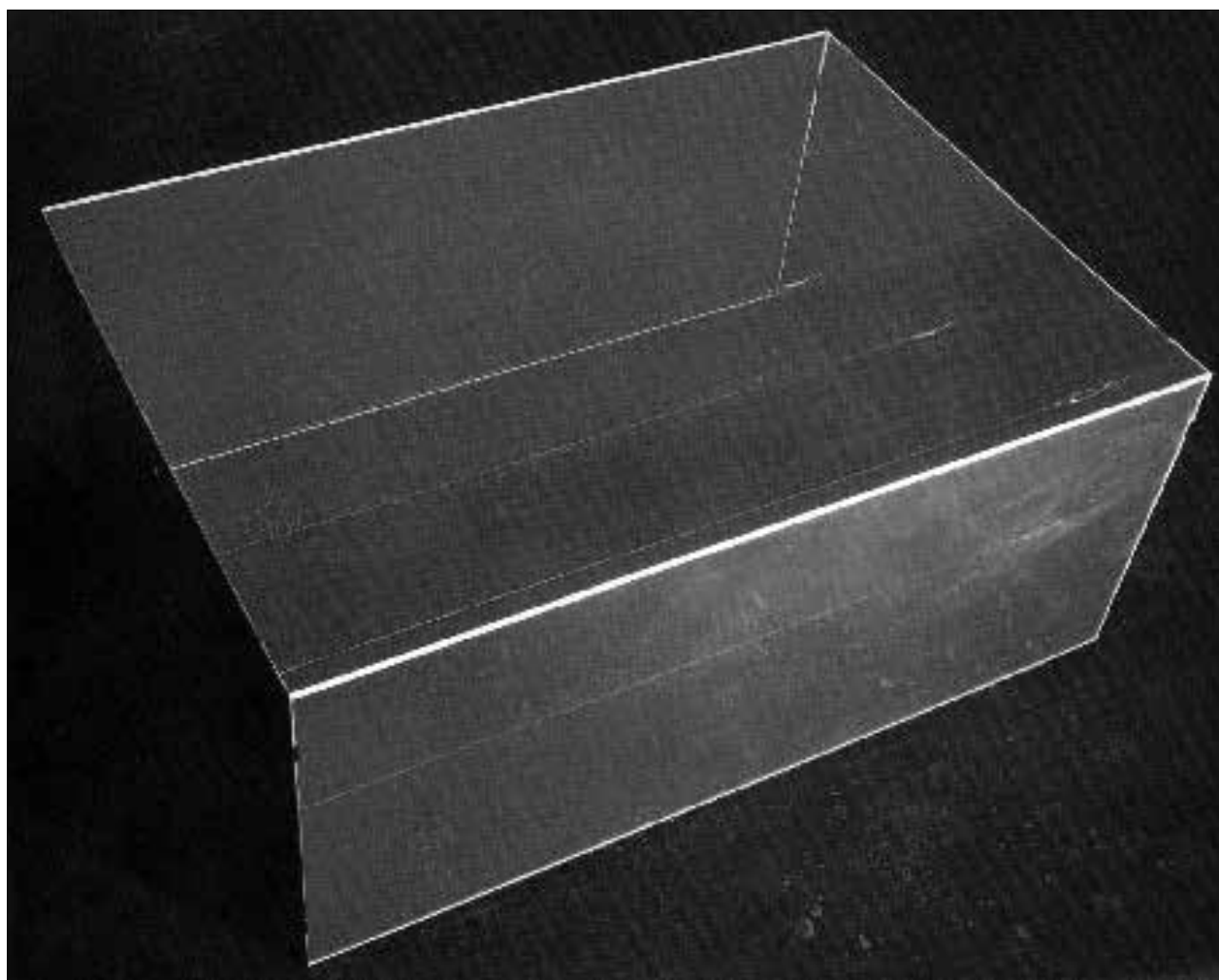
92 Donald Judd, "In defense of my work", str. 10.



Donald Judd, samostalna izložba  
u Whitney Museum of American Art, 1968.



Donald Judd, *Bez naziva (8 kutija)*, 1968.



Donald Judd, *Bez naziva*, 1965.

U tekstu "On Instalation"<sup>93</sup> on detaljno analizira prostore izlaganja i prezentacije umetničkog rada, razlikujući domove kolekcionara, galerije, javne prostore i muzeje, dajući sledeće primedbe: (1) domovi kolekcionara su najčešće pretrpani i ne obezbeđuju korektnu postavku, (2) postavke izložbi u galerijama kratko traju, (3) postavke u javnim prostorima su neadekvatne pošto često otežavaju percepciju i razumevanje rada i (4) većina američkih muzeja više pažnje poklanja arhitekturi i opremi muzeja nego postavci radova. Ekonomska situacija Juddu dopušta da radi na permanentnim postavkama u posebno izabranim prostorima, što omogućava: (a) usaglašavanje instalacija i prostora, (b) pažljiv i tokom vremena razvijan rad i (c) priliku da se sa radom živi, što je osnova za razvijanje složenih rešenja.

U prvom periodu Judd je definisao poetiku umetničkog rada (*specifični objekt*), dok je u drugom periodu, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, prelazio sa čulno pojavnih u institucionalno-ambijentalno definisanje statusa rada (permanentne instalacije). Institucionalno i ambijentalno definisanje rada ovde znači čulno pojavno adekvatno i ekonomski podržano realizovanje konteksta specifičnog objekta. Po Juddu:

Permanentne instalacije i njihovo brižljivo održavanje osnova su autonomije i integriteta umetnosti (...), naročito danas kada mnogi žele da je zloupotrebe.<sup>94</sup>

U stejntentu<sup>95</sup> iz juna 1968. Judd postavlja drugostepeni stav (kontekstualni okvir) da svaka umetnost uključuje filozofske, socijalne i političke stavove, ali oni su izvan samog rada. "Art and Architecture"<sup>96</sup> je tekst predavanja održanog na arhitektonskom odelu Jelskog univerziteta. Ukazujući na filozofske okvire i interese svog rada i razmišljanja o umetnosti, Juddovi spisi se više bave procesom pravljenja umetnosti, nego prvim ili poslednjim principom umetnosti:

Za početak neke od mojih ideja treba učiniti komunikativnijim, jer kada su ideje u pitanju, teško je znati gde je početak. Moderno je pozivati se na Wittgensteina i ja ću ga sada citirati: "Teško je naći početak. Bolje rečeno, teško je početi od početka, a ne pokušati da se vratimo još dalje od njega." Dok sam pisao ovaj tekst, pretpostavljao sam, a sada to i uviđam, da sam više pisao o procesu pravljenja umetnosti, nego o prvom ili krajnjem principu koji bi kasnije trebalo da se pojavi u pogodnijoj formi nego što je uobičajeno.<sup>97</sup>

Judd zapaža da je rasprava o procesu pravljenja umetnosti u estetici zanemarivana, a za njega je upravo sam proces bitan i u tom smislu je zaključio:

Filozofi istražuju induktivno unazad ka apriornim zaključcima. Ja bih želeo da idem napred od kraja ka početku procesa, ka a posteriori zaključcima. Proces je početak, a početak uvek vodi unazad. Umesto jednostavnog početka, početak je uvek traženje početka.<sup>98</sup>

Postavljanje filozofskih pitanja o umetnosti Judd vidi kao ispitivanje umetnosti iznutra:

Razmotriću neka pitanja o umetnosti, ali ne spolja, već onako kako se pojavljuju u mom radu.<sup>99</sup>

Diskusija o umetnosti za Judda je autorefleksivna rasprava o idejama i principima koji učestvuju u nastajanju rada. Odnos diskursa i rada shvata se rubno modernistički. Po Harrisonu,<sup>100</sup> u dominantnoj liniji modernizma rad prethodi diskursu (principima i idejama), dok u kritičkoj liniji modernizma ideje i principi prethode diskursu. U odnosu na Harrisonove kriterijume Juddovo rešenje je granično. On ukazuje na to da umetnik ima izvesne ideje i principe, ali se oni potpuno formulišu tek nakon razvijanja i realizacije rada. Kada ukazuje na ideje i principe, on ukazuje na uski opseg praktičnih i okvirnih zamisli koje podupiru i učestvuju u procesu rada, a ne na opšte i razvijene metafizičke i spekulativne ideje i principe. Opako postavljeno promišljanje Judd testira kroz niz karakterističnih primera: traženje užeg okvira mišljenja, kritika opštosti estetike, rasprava razlika misli i osećanja, simultanost posebnog i opšteg.

Juddov pragmatizam se ne zasniva na redukciji raznovrsnosti ideja, principa i mogućnosti rada, već je usmeren na ideje, principe i mogućnosti rada dostupne direktnoj proverbi i postizanju izvesnosti koherentnosti. Njegova se rasprava razvija u sledećem smeru: (1) ljudi žive u haosu različitih ideja i pretpostavki, koje ipak prirodno funkcionišu, (2) čovek nije model racionalnosti ili iracionalnosti, on poseduje malo čvrstog, više fragmentarnog znanja, pretpostavki, privremenih rešenja i reakcija koje se svakodnevno dešavaju, (3) većina i ima izvesne filozofske ideje, ali niko ne živi

93 Donald Judd, "On Instalation", str. 19–24.

94 Donald Judd, "On Instalation", iz: *Complete Writings 1975–1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, str. 24.

95 Donald Judd, "Statement", iz: *Complete Writings 1959–1975*, str. 196. Steitment je objavljen u "La Sfida del Sistema", Metro, June 1968.

96 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 25–36.

97 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 25.

98 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 25.

99 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 26.

100 Charles Harrison, "Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years", poglavlje "A Kind of Context", iz kataloga Art&Language *The Paintings*, Societedes Expositions du Palais des Beux-Arts, Brussels, 1987.

saglasno velikom sistemu, već na njihovim fosilnim fragmentima, (4) ni današnja umetnost se ne zasniva na velikom sistemu, celovitost u umetnosti je iste vrste kao i prirodna celovitost, pa je znanje nesigurno i fragmentarno, (5) kao što čovek živi sa izvesnim stavovima, tako se i umetnost može praviti kroz korespondenciju stavova i poverenja, (6) iz naznačenog se izvodi zaključak da jedinstvo umetničkog rada ima istu strukturu kao celovitost čoveka:

... umetnost nije posebna vrsta iskustva ili znanja ili osećanja. Ona je posebna u svom razvoju, a ne u svojoj suštinskoj prirodi.<sup>101</sup>

Ovako izložena rasprava temelji se na skepticizmu iskazanom kroz sumnju u mogućnost postizanja konačnog i potpunog saznanja. Lokalne umetničke strategije zahtevaju minimum uslova za racionalno delovanje u konkretnosti sveta. Zamisao da čovek i umetnost funkcionišu na prirodan način zdravorazumska je aproksimativna analogija, različita od romantičarskog poistovećenja umetnosti, života i prirode. Reći da čovek i umetnost funkcionišu na prirodan način znači reći da funkcionišu kao složen sistem sa velikim brojem parametara, mogućim slučajnostima i stohastičkim pojavama, tj. da ne funkcionišu po nekom planiranom metafizičkom poretku sveta i uma. Kao i u slučaju razlikovanja prostog reda sopstvenih skulptura i univerzalnog reda Tominog hrišćanstva, i na ovom mestu se Judd distancira od racionalističkog u ime empirijskog modela. Judd hipotetički zaključuje da umetnost nije posebna vrsta iskustva ili znanja ili iskustva. Ona je posebna u svom razvoju a ne po suštinskoj prirodi. To je okvirna definicija *specifičnog objekta* koji nije ni-slikarstvo-ni-skulptura, već je pojavnost samog objekta. Zaključak da umetnost nije posebna vrsta iskustva, kao ni posebna moć ili vrsta znanja, te da je njena priroda posebna u kulturološkom a ne ontološkom smislu, možemo naći i u savremenoj kognitivnoj psihologiji. Jerry Fodor u knjizi *The Modularity of Mind*<sup>102</sup> konstatuje da je moć estetičkog suđenja jedan od aspekata opšte moći suđenja. Fodor pokazuje da se moć suđenja može ispitati u odnosu na pitanja estetičkog, naučnog, praktičnog ili moralnog suđenja, a lista mogućih slučajeva se ne iscrpljuje, jer je u pitanju uvek jedna te ista moć suđenja. Razlikovanje identiteta i razlikovanje estetskog ostvaruje se posredstvom istog psihološkog mehanizma koji omogućava prosuđivanje i razlikovanje težine od mase ili krivice od prestupa. Sa ovog stanovišta, zaključuje Fodor, estetski sudovi su jednostavne primene sposobnosti suđenja na proces izvođenja estetskih razlika, što znači da nema nikakve sposobnosti estetičkog suđenja *per se*, te da u psihološkom smislu ne postoje specifične estetske moći. Oduzimanje ontološke osnove specifično umetničkom Juddu omogućava definisanje i verifikaciju direktnog i pragmatičnog rada sa konkretnim i specifičnim objektima. U naznačenom modelu (1)–(6) on daje jednostavan, moglo bi se reći primitivan, kognitivni model subjekta i njemu korespondirajućeg objekta, specifičnog objekta. Iz naznačenog modela Judd izvodi zapažanja o estetici, razlikovanju misli i osećanja, simultanosti opšteg i pojedinačnog, itd.<sup>103</sup>

Karakterističan paradoks Juddovog promišljanja i statusa njegovog rada je i zamisao minimalizma. Minimalizam je, s jedne strane, opšta odrednica njegovog rada ustanovljena u kritici, a s druge strane, on ovu stilsku oznaku eksplicitno odbija. Paradoks je uslovljen time što kulturološke klasifikacije oznaku nude kao tehnički termin lakšeg snalaženja (indeksiranja) u lavirintima institucija umetnosti, a baš tu oznaku Juddov zdravorazumski direktni realizam odbacuje kao neadekvatni termin. Termin je neadekvatan pošto doslovno znači manje, umanjeno, redukovano, svedeno, a Juddovo iskustvo i zdravorazumsko promišljanje pokazuju da je ono na šta se taj termin odnosi složena pojavnost pojedinačnog i samog *specifičnog objekta* koji nije ni slika ni skulptura.<sup>104</sup> Tumačenje Juddovog rada sintagmom *zdravorazumski direktni realizam* istorijski ga smešta naspram metafizičke teorije predratnih umetnika, ali i naspram teorijski razrađivanih diskursa konceptualne i postmoderne umetnosti. Juddov diskurs je u suprotnosti sa predratnim diskursima umetnika De Stijla, Bauhauza ili suprematizma, ne samo po različitoj retorici, već i po tački gledišta. Za većinu evropskih avangardnih teorija između ratova, svest i znanje o umetnosti su posledice kontemplativnog ili ekspresivnog iskustva izraza unutrašnje nužnosti. Za Judda je bitna pozicija spoljašnje nužnosti, nužnosti činjeničnosti objekta i iskustva samog objekta. Juddovi spisi se od teorije konceptualne umetnosti razlikuju dvostruko: (a) on ne polazi od definisanog teorijskog sistema, dok konceptualni umetnici to čine, polazeći na primer od analitičke filozofije, strukturalizma, antropologije ili marksizma, (b) Juddovi spisi su tek sekundarni ili indeksni dodatak (prilog) njegovoj umetničkoj praksi, dok su spisi konceptualnih umetnika transformacije produkcije dela (umetničke prakse) u teorijsku praksu. Juddovo shvatanje značenja rada suprotno je postmodernističkoj teoriji koja na značenja umetničkog dela prvenstveno gleda kao na produkte jezika, kulturoloških paradigmi i semiotičkih shema. Jedno delo postmoderne nije specifični objekt (činjenica), već je uvek objekt determinisan intertekstualnim odnosima značenja, funkcija, mogućnosti doživljaja. Recepcija rada za postmodernizam je recepcija uzgobljenosti objekta u kulturološke kontekste, a nije kao što to Judd insistira, usmerenost na samu specifičnu i TU prisutnu stvar.

101 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 29.

102 Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind / An Essay on Faculty Psychology*, The MIT Press, Cambridge, 1983, str. 11–12.

103 Donald Judd, "Art and Architecture", iz: *Complete Writings 1975–1986*, str. 27.

104 Briony Fer, "Minimalism and Phenomenology" i "From Picture to Object: The Monochrome", u: "Judd's Specific Objects", iz: *On abstract art*, Yale University Press, New Haven, 1997, str. 135–137 i 137–144.

\*\*\*

Analiza Juddovog umetničkog delovanja ukazuje na četiri karakteristična stupnja: (1) prelaz od slikarstva na skulpturu, (2) zasnivanje koncepta, diskursa o specifičnom objektu i prakse produkovanja i prezentacije specifičnih objekata, (3) ustanovljenje serije specifičnih objekata i instalacije kao modela artikulacije prostora i (4) ustanovljenje koncepta i pojavnosti permanentne instalacije.

Judd je započeo kao slikar ranih pedesetih godina. Slike iz 1952–54. godine su figurativne kompozicije zasnovane na čistom stereometričkom poretku zapremina i prostora. Zatim su sledile apstraktne slike jakih kolorisanih oblika sa krivudavim konturama koje je često zasecao ram. Suočena su dva modusa: pikturalni (plošnost) i plastički (iluzionizam prostora). U domenu interesovanja visokog modernizma poznog ili postapstraktnog ekspresionizma, Judd je težio specifičnosti površine i transformaciji pikturalnog ustrojstva površine u strukturalni poredak vertikalnih i horizontalnih linija, simetričnog grupisanja, postavljanja bojene površine kao trake, itd. Sledeći korak koji je vodio ka slici kao objektu naspram slike kao pikturalne površine bilo je uvođenje trodimenzionalnih elemenata u kompoziciju slike, tj. kompozicija slike je postala trodimenzionalni aranžman:

Sledeći korak ka opipljivosti nalazimo u slobodnom, trodimenzionalnom aranžmanu: prugasti aranžmani slika postaju kadmijumski crvene daske ispred praznog prostora; iz centralne se projektuje cev u dubine krivudavog crnog plastičkog zida. U drugom radu zakrivljeni deo cevastog povezuje sredinu velikih crvenih razvijenih paravana koji se spajaju u desnim uglovima.<sup>105</sup>

Juddov razvoj od slikarstva na rubovima dominantnih pozicija modernističkog apstraktnog ekspresionizma sinhron je individualnim primerima Stellingovog crnog strukturalnog slikarstva i Rauschenbergovog postneodadaističkog negiranja ontoloških granica (razlika) između skulpture i slikarstva. Slika definisana u modernističkom smislu autonomije i pikturalne plošnosti transformiše se u prostorni objekt materijalno-strukturalnog, a ne plastičkog karaktera. Treba razlikovati Juddov pomeraj od slike u objekt od evolucija plastičkog totemskog skulptorskog modusa Davida Smitha i od evolucija plastičkog konstruktivnog (postkubističkog) modusa Anthonyja Caroa. Smith i Caro su, ma koliko se razlikovali, težili skulpturi kao autonomnom plastičkom sistemu odnosa, te su se njihove skulpture izdvajale iz sveta objekata kao autonomni čisto (autonomno) skulptorski modeli plastičkog poretka prostora, volumena, u prostoru razvijane površine, itd. Juddovi radovi su bili eksplicitni prevodi pikturalnog u strukturalno, a strukturalnog u objektno koje je bilo specifičnije u smislu objektnosti nego u odnosu na skulpturu koja je mogla biti specifična tek u smislu specifično plastičkog. Interesovanje za specifično objektno je u američkoj umetnosti ranih šezdesetih omogućilo nastanak minimalne umetnosti shvaćene kao umetnosti specifičnog objekta i pop-arta shvaćenog kao umetnosti specifičnog upotrebno objekta. Minimalna umetnost i pop-art se razlikuju u izboru strategije konstruisanja objekta, pri čemu oba pokreta imaju jedinstvenu kulturološku osnovu obrta od specifično pikturalnih i specifično plastičkih objekata u specifično objektne objekte. U tom smislu objektni objekt je objekt kojim se naglašava priroda objektnosti u rasponu od (a) materijalnosti, trodimenzionalnosti, itd. (minimalna umetnost) do (b) upotrebljivosti, specifičnosti industrijskog masovnog proizvoda i potrošnosti (pop-art). Hal Foster u eseju "The Cruix of Minimalism",<sup>106</sup> minimalizam i *pop-art* vidi kao nekonzistentne odgovore na dominaciju visokog grinbergijanskog modernizma. *Pop-art* integriše visoku i popularnu umetnost, dok se modernistička koncepcija autonomije umetnosti sa minimalizmom dovodi do doslovno perceptivne i logičke ispraznosti, čime se odbacuje metafizika modernizma. Foster uvodi sociokulturološku tezu da minimalizam i *pop-art* izražavaju prirodu američkog društvenog, proizvodnog i kulturnog poretka. Pop-art to čini ironično i drsko upotrebljavajući ikone potrošačkog društva, a minimalizam to radi sa univerzalnim oblicima koji arhetipsko i paradigmatički ukazuju na arhitektonske monolite sveta američkog biznisa. Zadržaćemo se na našem zapažanju o mimetičkom karakteru Juddovih skulptura koje vodi usaglašavanju Fosterove kulturološke analize i kontekstualne analize smeštanja samih skulptura. Posmatrane u kontekstu evropskih galerija ili reprodukovane u katalozima i knjigama, Juddove skulpture su izraziti primeri doslovne upotrebe i prezentacije objekta i objektnosti, primeri formalnog rešavanja primarnih strukturalnih odnosa u okviru objekta ili instalacije. U kontekstu američkog muzeja, poredio sam Juddove skulpture u muzeju Norton Simon u Pasadeni i LACMA u Los Anđelesu sa arhitekturom zgrada u kojima su smeštene ili sa obližnjim gradskim kvartovima. U pitanju je isti materijal, isti materijalni i strukturalni poredak. Ako se prihvate izrečena zapažanja može se izneti teza da Juddove skulpture prikazuju američki urbani arhitektonski ambijent. Termin prikazivanje ovde ne znači slikovno ili skulptorsko prikazivanje ustanovljenjem ikoničkog poretka, već sintaktičku i čulno pojavnu podudarnost. Juddove skulpture nisu slika nekog postojećeg arhitektonskog objekta, već su one, kao i njima korespondirajuća arhitektura načinjene pod istim konceptualnim i produktivnim uslovima.

105 Franz Meyer, "Specific Objects, Minimal Art and Don Judd", iz: *Donald Judd*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1989, str. 61.

106 Hal Foster, "The Cruix of Minimalism", iz: *Individuals / A Selected History of Contemporary Art*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986, str. 162–183.



Po Juddu, specifičan objekt je trodimenzionalni objekt koji kao umetničko delo ukazuje na to da je objekt, da je trodimenzionalan i da je materijalan (tj. da je načinjen od određenog materijala: čelika, aluminijuma, pleksiglasa, itd.). Izrečene tautologije ne korespondiraju konceptualističkim jezičkim i logičkim tautologijama, već čulno pojavnom naglašavanju aspekata koje objekt poseduje i pokazuje. Reći da je status objekta tautološki znači da objekt pokazuje svoja bitna svojstva, a ne da prikazuje neka druga svojstva, drugi objekt, situaciju ili biće. Po tome se racionalizam i empirizam bitno razlikuju, što Rainer Crone naglašava u spisu “Symmetry and order / Formal logic in the sculptures of Donald Judd”.<sup>107</sup> Razlika između racionalizma i empirizma je razlika između saznanja zasnovanog na utvrđivanju logičke istine i na opažanju. Mada ima neke elemente logičkog i sintaktičkog poretka, svodenjem logičkih i sintaktičkih pravila poretka rada na prost poredak ili elementaran odnos, Juddov rad našu pažnju usmerava na ono što se direktno percipira. Sintagma direktno percipira označava na prvom mestu vizuelnu percepciju, a zatim i telesno-vizuelno-prostornu percepciju zasnovanu na prostornom odnosu posmatračevog tela i tela izloženog objekta. Diskurs o Juddovim skulpturama deskriptivni je diskurs o objektu i njegovom pojavljivanju u našoj percepciji. Ako se zadržimo na ranim specifičnim objektima, uočavamo evoluciju od trodimenzionalnog objekta (paralelopipeda) definisane mase i volumena. Struktura koju specifični objekt gradi spoljašnja je struktura (na površini objekta). Tako je rad *Bez naziva*<sup>108</sup> iz 1963. pravilni pravougaoni sivi paralelopiped na čijoj se gornjoj pravougaonoj površini nalazi valjak. Ostaje otvoreno pitanje da li se radi o preseku valjka i paralelopipeda ili o vertikalno presečenom valjku postavljenom na gornju površinu tela sa kojim obrazuje slabi geštalt. Za rad je bitno to što se dva puna i zatvorena tela dovode u prostorni odnos. Radovi nastali sredinom šezdesetih, izlagani 1968. na samostalnoj izložbi u Whitney Museum of American Art,<sup>109</sup> definisani, stabilni skulptorski volumen i masu redukuju do unutrašnje strukture objekta. Unutrašnja struktura objekta je bitna i determinišuća koliko i spoljašnja pojavnost geštalta objekta. Javljaju se složeni odnosi u rasponu od valjkastog žljeba u punoj masi paralelopipeda, preko šupljeg objekta, objekta kao kutije ili omotača, itd. Model kutije je realizovan kao: (a) paralelopiped sa svih šest površina, tj. objekt se posmatra kao kutija koja obuhvata izvesnu zapreminu vazduha (kutija, kontejner), a ne kao puni paralelopiped date mase i zapremine, (b) paralelopiped sa četiri površine, tj. nepotpuni paralelopiped je kutija bez dna i poklopca (nedostaju dve paralelne površine) ili krnji paralelopiped (nedostaju dve međusobno ortogonalne površine) ili (c) potpuni paralelopiped čije su pojedine površine od čelika ili aluminijuma i pleksiglasa (providna, reflektujuća i neprovidna površina tela). Unutrašnjost otvorenog paralelopipeda može biti prazna (naglašava se praznina, odsjaj svetlosti u praznom prostoru šupljine paralelopipeda) ili rešena kao struktura plohe, grede, delimičnog ili punog rastera. Unutrašnja struktura u otvorenom paralelopipedu najčešće ima tri funkcije: (1) da unutrašnjost (šupljinu) paralelopipeda ispuni i definiše prostor unutar geometrijskog tela, naglašavajući objektivnost objekta (težinu, ispunjenost), (2) da naglasi diskontinuitet unutrašnjeg i spoljašnjeg geštalta, ukazujući na razliku komada (paralelopiped posmatran spolja, odnosno sa strane zatvorenih površina) i unutrašnjeg poretka i odnosa elemenata koji ne postižu celovitost forme i geštalta i (3) da ostvari mogućnost svetlosne situacije. Rani Juddovi radovi su težili lociranju materijalno-objektnih odnosa spoljašnjosti i unutrašnjosti komada, noviji naglašavaju površine kao osnove kolorističkog i svetlosnog efekta. Zadržaćemo se na dva primera: (a) rad *Bez naziva* izložen u muzeju u La Jolli i (b) radovi *Bez naziva*<sup>110</sup> (1989) izvedeni za Staatliche Kunst Halle Baden-Baden. Prvi rad, koji sam 1988. video u muzeju u La Jolli, zidna je postavka paralelopipedne cevne čelične strukture. Rad čini osnovna paralelopipedna cev dugačka oko dva metra sa čije su donje strane postavljene kraće cevi tako da se sleva nadesno ređane cevi skraćuju, a njihova se rastojanja povećavaju. Kada skulpturu posmatramo frontalno na zidu, vidimo ritmički reljef odnosa konstantne dužine i promenljivih dužina i rastojanja komada. Površina uglačanog metala paralelopipednih cevi reflektuje svetlost, a kao telo na zidu baca senku. Ako posmatrač priljubi lice uza zid i komad posmatra kroz šupljinu zapaziće u unutrašnjosti prstenove spektra. Opisana skulptura nudi dve različite perceptivne i konceptualne situacije: (1) uobičajena percepcija komada na zidu je percepcija specifičnog objekta koji se prepoznaje u svojoj materijalnostrukturnalnoj pojavnosti naspram plošnosti zida, (2) neuobičajena percepcija šupljine komada nas suočava sa svetlosnom pojavom koja je posledica strukture objekta i odnosa uglačane površine, otvora i veštačkog osvetljenja prostorije. Rad u Baden-Badenu je realizovan za specifični arhitektonski prostor. Posebna pažnja je posvećena unutrašnjoj ritmici unutrašnje strukture paralelopipeda, uvek otvorenog sa gornje strane. U pitanju je konstrukcija kutije sa pregradama koje grade odnose bojenog pleksiglasa, sivog aluminijuma i reflektujuće svetlosti. Karakterističan strukturalni odnos uspostavljen između zidova kutije i unutrašnjih pregrada je pravi ugao (devedeset stepeni), a prostorni odnosi su odnosi ispred i iza, unutar i izvan, gore i dole, itd. Upotrebljeni elementi i odnosi elemenata u strukturi nisu izvedeni na tradicionalni način kao elementi koji se

107 Rainer Crone, “Symmetry and order / Formal logic in the sculptures of Donald Judd”, iz: *Donald Judd (Sculptures 1965–87)*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.

108 Donald Judd, *Untitled (1963)*, iz: *Donald Judd, Complete Writings 1959–1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the Editor Reports Statements Complaints*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax i New York University Press, New York, 1975, str. 188.

109 Videti ilustraciju u: Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*, Thames and Hudson, London, 1973, il. 716, str. 372.

110 Videti radove u knjizi *Donald Judd*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1989.

kroz strukturu transcendiraju do celine, već kao oblici, zapremine, boje, površine koji su to što jesu: oblici, zapremine, boje i površine u datom, konkretnom i specifičnom odnosu. Svaki komad je u odnosu na osvetljenje prostora, koje dolazi vertikalno odgore, postavljen tako da se potencira maksimalna refleksija unutar kutije i njenih pregrada. Nastaju različiti svetlosni efekti u zavisnosti od toga da li se svetlost odbija od površine aluminijuma ili pleksiglasa. Ne radi se samo o odbijanju svetlosti od površine, već i o ispunjavanju unutrašnjeg prostora kutije. Upotrebene boje (plava, amber, crna i siva) su u dvostrukoj funkciji: one su boje površine i osnova su refleksije svetlosti. Zadržimo se na jednostavnijem primeru: aluminijumska paralelopipedna kutija sa dnom prekrivenim plavim pleksiglasom i jednom vertikalnom pregradom koja kutiju deli na dva dela od poda, dosežući do polovine visine kutije. Dimenzije rada su 99,5x199x199 cm. Prvi nivo percepcije rada je opažanje da je spoljašnji prostor, površine 199x199 cm ispunjen telom kutije. Drugi nivo percepcije je razlikovanje spoljašnjeg geštalta (celovitosti) i unutrašnje strukture. Poprečna pregrada deli unutrašnjost paralelopipeda na dva prostora, povezujući dve suprotne površine pod pravim uglom. Tenzija između nepovezanih i pregradom povezanih površina je sasvim različita i u optičkom i u objektno-materijalnom smislu: (a) dva su paralelna komada jedan naspram drugog i ona proizvode polaritetni odnos i (b) dva su paralelna komada povezana trećim (ortogonalnim u odnosu na njih) u jedinstven komad. Naspram opisane objektno situacije može se govoriti i o optičkom odnosu. Ortogonalna i vertikalna aluminijumska površina deli na dva pravougaonika plavu kvadratnu površinu od pleksiglasa. Svetlost dolazi odozgo i ulazi u kutiju gde se reflektuje u sistemu aluminijum–pleksiglas, vertikalno–horizontalno–ortogonalno. Ako se uporede rani i noviji radovi sa kutijama zapaža se da uloga svetlosti i boje bitno determinišu njihovu razliku. Rani radovi su definisani materijalnom i trodimenzionalnom objektnošću (specifični objekti), a novi su svetlosno-bojene dekonstrukcije konstantne nepromenljivosti specifičnog objekta. Rani radovi su bili koncentrisani na autonomnu prisutnost specifičnog objekta, a novi na autonomnu pojavnost specifičnog objekta. Razlika između prisutnosti i pojavnosti je temeljna. Prisutnost objekta znači da objekt postoji nezavisno od posmatrača ili ambijenta, tj. da je objekt, a ne pojava. Definisanje objekta u terminima pojavnosti znači da objekt nije određen samo svojom autonomnom prisutnošću, već i načinom pojavljivanja u prostoru (odnos objekta i svetlosti) za posmatrača.

Uloga serije i instalacije za Judda je bila pomeraj od objekta i geštalta ka odnosu objekta i situacije. Radovi sa serijama i instalacijama pokazali su da je specifičan objekt izvesna invarijanta materijalne konzistentnosti objekta na koju ne utiču odnosi i kombinatorika, mada ona utiče na percepciju prostora i percepciju u prostoru. Ako objektom nazovemo trodimenzionalnu materijalnu invarijantnu datost, tada je odnos objekta ili struktura objekta situacija u prostoru. Subjekt koji percipira objekt izvan je objekta, a subjekt koji percipira situaciju deo je situacije. Kao formalizovano sredstvo umetničkog proizvodjenja situacija može biti (a) instalacija i (b) ambijent. Instalacija je definisana kao raspored objekta u prostoru ili specifičan aranžman objekta kojim se artikuliše konačan i ne celovit skup prostornih stanja. Ambijentom se naziva raspored objekta i artikulacija objektnih i prostornih aspekata i relacija kojom se artikuliše i proizvode beskonačan, čulno pojavan, celovit i totalizujući prostor. Juddovi radovi su instalacije. Možemo započeti sa jednostavnim instalacijama zasnovanim na načelima serijalnog nizanja objekata. Jedan od primarnih modela serijalnog nizanja objekata je rad *Bez naziva*<sup>111</sup> realizovan u više verzija. Rad čini deset paralelopipeda od aluminijuma, aluminijuma i čelika, čelika i pleksiglasa itd, postavljenih na zid u vertikalni niz od poda ka plafonu sa međusobnim razmakom koji je jednak visini paralelopipeda. Ova vertikalna serija je monotoni niz pošto nastaje ponavljanjem jednog te istog elementa. Ostvareni niz realizuje vertikalni (totemski) modus kipa ili modus uzdizanja građevine. Međutim, diskontinuitet koji obrazuje prazni prostor između paralelopipeda dekonstruiše totemski modus i seriju i pokazuje nju kao formalni poredak ponavljanje jednog elementa.

Drugi značajan rad je serija od osam čeličnih kocki<sup>112</sup> iz 1968. godine. Ova monotona i horizontalna serija poslužila je Juddu da formuliše pragmatički i doslovni stav da serije od četiri, šest ili osam kutija ne menjaju pocinkovani lim, čelik ili druge materijale od kojih su napravljene. Istovremeno, kako su kocke većih dimenzija, serija prodiru u prostor i zauzima prostor obrazujući instalaciju u koju posmatrač mora da zakorači, duž koje može da hoda ili da je obilazi da bi je percipirao. Serija i instalacija su suprotnost objektu u istom smislu u kome je svetlost suprotnost objektu. Ako bi se formalizovao Juddov postupak, moglo bi se govoriti o radu sa invarijantama (specifični objekti) i varijablama (serijalni odnos, instalacija objekta, boja, svetlost). Odnos invarijanti i varijabli uvodi složene perceptivne i iskustvene odnose. Juddov zahtev za realizacijom permanentnih instalacija, u pitanju su, na primer, njegovi radovi od betona na otvorenom prostoru u teksaškom gradu Marfi, nastao je iz potrebe da složen rad formuliše, u vremenu razvija i menja. Bitan je i zahtev da recepcija rada ne bude jednostavan i trenutni čin opažanja u prolasku kroz izložbu, već da ima egzistencijalno trajanje. Time se u delo uvodi vremenska komponenta, ali ne kao sadržaj o kome rad pripoveda ili vremenski tok realizacije i prezentacije rada kao procesa, već kao zahtev za specifičnošću prisustva objekta u protežnosti prostora i vremena egzistencije.

111 Donald Judd, "Untitled" (1980), iz: *Minimal Art: Minimal Expression*, Tate Gallery, London, 1984.

112 Videti ilustraciju u: Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*, Thames and Hudson, London, 1973, il. 717, str. 372.

# POSTMINIMALNA UMETNOST

## Postminimalna i konceptualna umetnost

Određenje konceptualne umetnosti je za istoričara složen i jednoznačno nerazrešiv problem. Sinhrono se konceptualna umetnost definiše kao pokret, pojava, druga vrsta umetnosti u odnosu na dotadašnju umetnost, ali i kao oznaka za razne neslikarske i intermedijske strategije, idealizovani model dematerijalizacije umetničkog dela, teorijska drugostepena strategija analize i istraživanja umetnosti, poslednja instanca reduktivističkog formalizma, teorijska eksploatacija dišanovskih shema *ready made-a*, zamena *vizuelne fenomenologije* sa *tekstualnom fenomenologijom* dela, preispitivanje i produkcija značenja itd. U ovom poglavlju razmotriću kako su se koncepti i čulne pojavnosti minimalne umetnosti transformisale u zamisli i kontekste konceptualne umetnosti.<sup>113</sup> Moguće je izdvojiti niz primera čiji aspekti delimično odgovaraju opštim zamislama minimalne umetnosti, ali i opštim zamislama konceptualne umetnosti opisane kao nemedijske, pretežno diskurzivno definisane aktivnosti razmatranja i produkovanja umetničkih radova i sveta umetnosti. Termin *postminimalizam* različito je korišćen, u rasponu od tumačenja evolucije minimalne umetnosti, označavanja ranog konceptualizma, do identifikovanja konceptualizma tokom osamdesetih.

Mada termin nije eksplicitno upotrebila, zamisao postminimalne umetnosti moguće je izvesti iz ranih spisa Lucy Lippard. Lucy Lippard smatra da su najkontroverznije činjenice minimalne umetnosti naglašena, preterana konceptualnost, želja za vizuelnom inercijom i cerebralnom vitalnošću.<sup>114</sup> Značenja termina “konceptualnost”, “vizuelna inercija” i “cerebralna vitalnost” objašnjava ukazivanjem na to da je shema koja prethodi delu važna kao i sam rad, tj. da je logika strukturiranja dela jednako važna, ako ne i važnija, od vizuelne pojavnosti samog rada. Logike strukturiranja dela odgovaraju zamislama gramatike *prirodnih jezika*, *formalne logike*, *matematičkim modelima* itd. Ekstremni primer je rad Sola LeWitta koji zastupa *ideju* da i slep čovek može da uživa u njegovoj umetnosti. Evoluciju minimalne u konceptualnu umetnost Lucy Lippard vidi kao razvoj redukcionizma koji vodi iza pojavnosti umetničkog objekta. Ovaj redukcionizam odgovara redukcionističkoj grinbergijanskoj estetici pošto se zasniva na pravolinijskom reduktivnom razvoju umetnosti, ali se od njega i razlikuje pošto prekoračuje minimum definisanog medija (slikarstva), da bi ukazao na višeznačno i višemedijsko polje dematerijalizacije umetničkog objekta. Po Lippardovoj, prekoračenje objekta, ulazak u konceptualistički determinizam, vodi haotičnoj mreži ideja koje su krajem šezdesetih lebdele u vazduhu. Konceptualna umetnost, kao i drugi oblici dematerijalizacije umetničkog objekta, paradoksalno se razumeju kao razvoj i evolucija redukcionizma minimalne umetnosti, ali i kao reakcija na formalne, geometrijske i industrijski proizvedene objekte kasnog modernizma.<sup>115</sup>

Autori okupljeni oko časopisa *October* u raspravama konceptualne umetnosti posebnu pažnju posvećuju protokonceptualizmu ili postminimalizmu. Definisanje termina *protokonceptualizam* ili postminimalizam zasniva se na objašnjenju logike razvoja kasnog modernizma i transformacije graničnih primera modernističke prakse i teorije. Rosalind Krauss razvija opštu shemu:

U šezdesetim, apstraktna umetnost, posebno slikarstvo, težilo je nekoj vrsti logičkog istraživanja, nastojeći da poveže događaj rada sa onim što bi trebalo da je ispravno rečeno o unutrašnjim relacijama postavljenim pikturalnim kodom. Čineći tako, umetnost se povezala sa konvencijama slikarstva (ili skulpture) kao da nastavlja predstavljanje koje podržava rad konceptualno i razumeva ga kao svoj sadržaj.<sup>116</sup>

Na tako zamišljenoj osnovi, Benjamin Buchloh pokazuje da je formiranje konceptualne umetnosti započelo različitim čitanjima minimalističke skulpture i njenih pikturalnih ekvivalenata u slikarstvu.<sup>117</sup> Umetnici, koji oko 1965. počinju da rade u minimalnoj umetnosti birali su različita ishodišta, započinjući protokonceptualističke transformacije različitih aspekata minimalizma. Karakteristični autori protokonceptualizma, po Buchlohu, su Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Morris i Edward Ruscha, a konceptualna se umetnost razvija iz minimalne umetnosti (LeWitt, Bochner), minimalne umetnosti i dišanovskih neodadaističkih strategija (Morris) ili iz pop-artističke komercijalne ikonografije (Ruscha).

113 Lucy R. Lippard, *Changing / Essays in Art Criticism*, E.P. Dutton & Co, Inc, New York, 1971,

114 Lucy R. Lippard, “Raznolikost u jedinstvu / Novi geometrijski stilovi u SAD”, iz: *Posle 45 / Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana–Beograd–Zagreb, 1972, str. 232–257.

115 Lucy R. Lippard, “Preface”, iz: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 6.

116 Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Part 2”, iz: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1985, str. 218.

117 Benjamin H. D. Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)”, iz: *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, str. 42.

Joseph Kosuth, jedan od vodećih autora konceptualne umetnosti, pojam postminimalizam razmatra u esejima "No Exit"<sup>118</sup> i "History For".<sup>119</sup> Cilj njegovih rasprava je razjašnjavanje razlike konceptualne umetnosti i transformacija minimalne, tj. postminimalne umetnosti. Za Kosutha je konceptualna umetnost teorijski uslovljena aktivnost kojom se ekspliciraju oblici i načini funkcionisanja umetničkog dela u kulturi i razotkrivaju funkcionalni mehanizmi kulture. Konceptualna umetnost se razume kao specifična teorija uspostavljanja, funkcionisanja i transformisanja značenja u umetnosti i kulturi. Nasuprot usko definisanom pojmu konceptualne umetnosti, zamisli postminimalizma se odnose na radikalizaciju pristupa alternativnim materijalima, a ne alternativnim značenjima. Relacije minimalne i postminimalne umetnosti Kosuth je razradio u dijalektičkom modelu medijacije modernizma i reakcija na njega. Minimalizam je u američkoj kulturi nastao u trenutku dominacije pop arta, umetnosti javnih medija i široke popularnosti, i formalizma, umetnosti i teorije podržane institucionalnim i kulturološkim zahtevima oficijelne američke hladnoratovske politike. Nasuprot formalizmu, minimalizam je narušio okvire autonomije umetnosti pošto su umesto skulptura i slika izlagani objekti izvan institucionalizovanih pikturnalnih okvira grinbergovske teorije i njoj odgovarajuće prakse. Kosuth je dao alternativni okvir za kontekstualizaciju i definisanje značenja drugih objekata, omogućivši zasnivanje konceptualističkog rada. Po Kosuthu, razvoj minimalne umetnosti je tekao ka kompromisnim rešenjima uspostavljanja konsenzusa između specifičnog objekta i skulpture, te je došlo do trivijalizacije minimalističkog pobijanja formalističke estetike, svodenjem minimalističkih intencija i učinaka na pitanja ukusa. Minimalizam se određuje kao hladniji stil, ukus ili estetski kriterijum, dok je postminimalizam ostao u domenu formalističkog i modernističkog bavljenja granicama materijala i tehnika, preuzevši od konceptualne umetnosti kritički pristup, čime se odredio kao negativni formalizam. Postminimalizam je, pri tome, modernizmu pridodao avangardističku scenografiju:

Jednostavno rečeno, postminimalistički rad se može videti kao lako prepoznatljiva forma prekrivena avangardističkim namerama, koja funkcioniše pre svega kao produkt prepoznatljivog stila. Ukratko, ova praksa se ne završava tako što postaje filozofski značenjsko istraživanje, već je pre vežba u formalnom kontinuitetu umetničkog tržišta, čak i po cenu teorijske konzistentnosti. Sa ovog gledišta dekorativnu upotrebu reči ne treba brkati sa istraživanjima jezika, niti ukrasna upotreba konteksta indicira istraživanje značenja...<sup>120</sup>

Ovo je kratki pregled mogućih tipičnih pristupa postminimalizmu ili protokonceptualizmu. Izložićemo naše tumačenje postminimalizma kroz tri teze: (1) termin postminimalizam je tehnički termin kritike, a označava relativno slične radove i prakse, ali nema odlike karakterizacije stila ili pokreta, (2) termin postminimalizam ukazuje na transformacije koncepata minimalne umetnosti u koncepte konceptualne umetnosti, tj. može se shvatiti kao oznaka za prelazne primere radova nastalih sredinom šezdesetih godina, koje karakterišu sinhroni aspekti minimalne umetnosti (serijalnost, geometrijski shematizam, reduktivni oblici i njoj odgovarajuća estetika) i aspekti konceptualne umetnosti (upotreba različitih medija, odsustvo završenog dela i komada, funkcije procesualnosti i njoj referirajuće dokumentacije itd.) i (3) termin postminimalizam se može sekundarno proširiti na ustanovljenje dugotrajnije prakse u zevu između minimalne i konceptualne umetnosti, tako da označava različite oblike estetizacije konceptualnih istraživanja u 70-im i 80-im godinama.

Primarno određenje postminimalizma kao prelazne forme, što i Kosuth priznaje, s jedne strane duguje modernističkom istoricističkom modelu evolucije umetnosti, a s druge strane je činjenica određenog istorijskog perioda. Rani Kosuthovi, Barryjevi, Weinerovi, Bochnerovi, LeWittovi, Grahamovi<sup>121</sup> radovi se prepoznaju kao razrade minimalističkih koncepata (zamisao serije, geštalta, geometrijskog shematizma, numeričkog poretka, strukturalnih principa, itd.) izvan objektivne organizacije čulne pojavnosti umetničkog rada. Pojavnost objekta (objekt ili instalacija) se zamenjuje: (1) konceptom, (2) procesom i (3) njemu referirajućom dokumentacijom. Koncept se javlja dvostruko: (a) kao nacrt, shema ili plan realizacije objekta, instalacije ili procesa, odnosno kao nacrt ili plan plana i nacrt, (b) kao diskurzivni opis, specifikacija ili propozicioniranje partikularnog rada ili opšte koncepcije rada, pri čemu tekst ima karakter steitmenta, koji nije više samo izjava o umetnosti, već se intencionalno nudi kao umetnički rad. Paralelno radu sa konceptima ispitivane su strategije rada sa različitim nevizuelnim, ili barem nevizuelno bitnim aspektima. Zamisao procesa je bila efikasna pošto je proces, po svojoj čulnoj bitnosti odvijanja u vremenu, suprotan statičkoj postavci objekta (slike, skulpture, instalacije, itd.). Bez obzira da li su u pitanju procesi sa telom, materijalima, energijom, stanjima materije, fizičkim ili hemijskim elementima, rad sa njima stvara učinak, a možda i iluziju, da se izlaže samo vreme, transformacija,

118 Joseph Kosuth, "No Exit", *Artforum*, New York, March 1988, str. 112–115.

119 Joseph Kosuth, "History For", *Flash Art*, Milano, Nov/Dec. 1988, str.100–102.

120 Joseph Kosuth, "History For", *Flash Art*, Milano, Nov/Dec. 1988, str. 101.

121 Rani američki, posebno njujorški, konceptualizam je bio razvojni stupanj reduktivističkog determinizma koji je teme i sadržaje minimalne umetnosti realizovao u domenu medijskog eksperimenta i tekstualnih formulacija. Evolucija zamisli minimalne umetnosti vodila je ka radu sa jezikom i u njemu, jezik je tretiran kao sistem sa referencom (vizuelni svet pojava) ili kao apstraktni intencionalni sistem bez reference (sam oblikovni materijal).

promena, itd. Kako su procesi, nakon sredine šezdesetih godina, uglavnom realizovani izvan umetničkih institucija ili pred malobrojnog publikom, uvedena je ideja dokumentovanja procesa kao način saopštavanja učinjenog. Njena uloga je ambivalentna: (1) dokumentacija je kompromis posredovanja realnog procesa u institucionalnom sistemu umetnosti, a omogućava da se proces tretira na tržištu kao i svaki drugi komad umetnosti, (2) dokumentacija se ustanovljava kao drugostepena i pretežno diskurzivna obrada prvostepenih pojavnosti (procesa), radi čega umetnik više ne funkcioniše samo kao proizvođač. Strukturalno i aksiološko određenje dokumentacije procesa kao hijerarhije diskursa, od prvostepenog do n-tostepenog, načelno ukazuje na sledeće formalne instance: (1) na fotografiju koja dokumentuje trenutak ili niz trenutaka (serija fotografija) procesa, sama fotografija je u estetskom smislu relativno neutralni, ali informacijski objektivan medij, (2) na tekst koji specificira i daje deskripciju procesa (njegovih ulaznih, izlaznih parametara, upotrebljenih medija, subjekta, objekta), on implicitno ili eksplicitno iznosi stav (gledište, poziciju) umetnika, načelno nema teorijski karakter ali može fragmentarno da funkcioniše kao teorijski diskurs (objašnjenje rada), (3) na dijagram ili strukturalnu shemu koja eksplicira strukturu čulne pojavnosti procesa ili strukturu koncepta i logike rada umetnika, te znači da je autorefleksivnog karaktera. Kada ovako uspostavljena strukturalna i aksiološka shema, ili neka njena varijacija referira konkretnom procesu, objektu ili stanju stvari, govorimo o dokumentaciji. Kada se izlaže ili publikuje kao teorijski objekt, tj. hipotetička diskurzivna tvorevina kojom se ispituje kontekst, koncepti i uslovi sveta i institucija umetnosti, govori se o konceptu. Koncept nužno ne mora da ima reference prema konkretnom objektu, procesu ili bilo kom drugom *stanju stvari*, te reference mogu biti hipotetičke. Kada se n-tostepena hijerarhija izvede kao predlog, plan ili program moguće realizacije, uspostavljanja ili simuliranja konkretnog objekta, situacije ili bilo kog drugog stanja stvari, govorimo o projektu. Funkcije dokumentacije, koncepta i projekta u svetu umetnosti mogu biti različite: (1) estetske funkcije objekta umetnosti se mogu transformisati u informacijske, tada se od umetničkog rada očekuje da prenese informacije o konkretnom ili hipotetičkom stanju, (2) okvir estetske kontemplacije u vizuelnim umetnostima usredsređen na vizuelno, može se proširiti na složenije pojavne kombinacije vizuelnog, diskurzivnog, dijagramskog, medijski obrađenog itd., (3) zadatak dokumentacije, koncepta i projekta može biti da ukaže na logiku i procedure pravljenja, egzistencije i recepcije umetničkog rada i da našu pažnju preusmeri sa estetskih, informacijskih, i drugih aspekata rada na spoznajne mehanizme na kojima se temelji umetnost, ali i da proširi naše znanje o umetnosti, (4) dokumentacija, koncept i projekt, analogno *ready made*-u ili minimalističkom obrtu od skulpture ka objektima može remetiti distinkcije i autonomije umetničkih disciplina, ukazujući se kao neka vrsta intertekstualnosti ili intermedijalnosti. U teoriji umetnosti se status dokumentacije, koncepta i projekta shvata dvostruko: (a) kao radikalni prekid sa produktivističkom i tržišnom praksom i (b) kao kompromis sa tržištem. Stav o radikalnom prekidu sa tržištem kasnih šezdesetih činio se opravdanim, ali već u prvoj polovini sedamdesetih godina se pokazalo da je tržište u stanju da prihvati i prisvoji dokumente, koncepte i projekte. Drastični rez i obnova slikarstva u neoekspresionističkim trendovima početkom osamdesetih godina pokazali su da je tržište samo delimično prilagodilo dokumente, koncepte i projekte i da se u tržišnom smislu oni ne mogu porediti sa slikama i skulpturama.

Prvenstveno me zanimaju sazajne karakterizacije dokumentacije, koncepta i projekta. Započecemo sa njihovim naivnim određenjem: relacije dokumentacije, koncepta i projekta i konkretnog ili hipotetičkog objekta (objekta, procesa ili nekog drugog stanja stvari) su referencijalne. Konkretni ili hipotetični objekt je referenca dokumentacije, koncepta ili projekta. Značenje dokumentacije, koncepta ili projekta je njegova referenca, tj. konkretni ili hipotetički objekt na koji se oni odnose. Ako se pozovemo na pojam značenja, tj. karakterizaciju smisla, kod Fregea značenje će uključiti pored reference i način na koji je ona data.<sup>122</sup> Bez obzira na to kako je Frege gledao na ovu karakterizaciju smisla, za našu raspravu je bitno da funkcionalno shvatimo način na koji je referenca data. Smisao ili značenje dokumentacije, koncepta ili projekta je funkcija koja referencu daje kao svoju vrednost. Argumenti ove funkcije (značenja), argumenti su mogućeg sveta u kome se nalazi referenca (konkretni ili hipotetički objekt). Pojam mogućeg sveta možemo aproksimirati specifičnim pojmovima konteksta ili lokalnog sveta umetnosti. Funkcionalno shvatanje značenja dokumentacije, koncepta ili projekta omogućava da se interpretiraju značenjski veoma različiti dokumenti, koncepti i projekti. Primera radi, uporedimo dokument *Vita Acconcija Ljubljenje*, koncept Slavka Bogdanovića *Informacija*, rad Douglasa Hueblera, kao i projekt Sola LeWitta *Predlog za zidni crtež, izložba Information*. Acconcijev rad je dokument *body art* akcije, čine ga četiri fotografije: na prvoj i drugoj fotografiji vidimo kako umetnik maže usta karminom, na trećoj i četvrtoj fotografiji ljubi svoju ruku ostavljajući trag karmina. Ispod fotografije se nalaze tragovi brisanja ruke, a ispod tragova sledi rukom ispisan tekst u kome se opisuje procedura realizacije rada:

- (1) stavljanje ruža (...), (2) ljubim svoju ruku ... ostavljam otisak na njoj... (3) otirem ruku o litografski kamen – kamen mi služi da obrišem ruku.<sup>123</sup>

Bogdanovićeve koncept je projektivni i pokazni tekst:

<sup>122</sup> Jaakko Hintikka, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", *Treći program RB* br. 61, Beograd, 1984, str. 179.

<sup>123</sup> Vito Akonči, *Ljubljenje*, iz: Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih Novi Sad, 1972, n.n.

informacija 3  
SUNČANI  
PLANETARNI  
SISTEM

je izložen od 3.3.71. do daljeg.

dodatne informacije

sunčani planetarni sistem sam izložio prvi put

u vremenu od 17.00 do 24.00, 9.2.1971 prilikom izložbe

grupe februar u beogradskom domu omladine.

informacija je objavljena u beogradskom studentu 9/71.<sup>124</sup>

U Hueblerovoj knjizi *Selected drawings 1968–1973* nalazimo ovakve projektivne crteže i zapise:<sup>125</sup>

\*

\*

A

B

A i B prikazuju tačke locirane 1,000,000,000 milja

iznad površine slike

ili

A i B prikazuju tačke locirane jedan inč iznad površine slike

ili

A prikazuje tačku lociranu 1,000,000,000 milja iznad

površine slike, B prikazuje tačku lociranu jedan inč

iznad površine slike

ili

A i B prikazuju tačke locirane na površini slike.

Projekt Sola LeWitta čini sledeći tekst:

U četiri kvadrata dimenzija 4x4

koji su jedan do drugog,

za četiri dolara po satu

četiri crtača će raditi

četiri časa dnevno

tokom četiri dana crtaće prave linije

dugačke 4 inča

koristeći četiri različite olovke u boji;

9H crnu, crvenu, žutu i plavu.

Svaki crtač će četiri dana koristiti istu boju

svakog dana radeći na drugom kvadratu.<sup>126</sup>

Svaki od naznačenih radova-tekstova zadovoljava određene kriterijume koji omogućavaju da ga klasifikujemo kao dokument, koncept ili projekt. Proces koji Acconci (1940) realizuje jeste referenca umetničkog dela. Rad referira na proces dokumentujući ga (fotografijama, tragovima brisanja ruku) i opisujući ga (tekstom). Bogdanovićev rad referira na hipotetičku, zamišljenu situaciju (izlaganje) aktuelnog objekta (sunčani planetarni sistem). Njegov hipotetički objekt (hipotetička situacija) nema karakteristike metafore, alegorije, prikazivanja sna ili fantazma, već misaonog eksperimenta. Hueblerovi crteži i tekstovi referiraju situaciji koja je konceptualno moguća i konzistentna, ali je malo verovatna. On elementarnu konstruisanu predstavu prostora/objekta iz nacrtne geometrije razvija kao problematizaciju predstavljanja: crtež sa tačkama i tekstom "A i B prikazuje tačke locirane na površini slike" konkretan je i konceptualno i fizički, dok je crtež sa tačkama i tekstom da A i B reprezentuju tačke koje se nalaze na nekom rastojanju (1 inč ili 1,000,000,000 milja) konceptualno moguć, pošto bi upravo tako izgledala empirijski neproverljiva projekcija tačaka. Tekst Sola LeWitta je konkretan projekt za realizaciju dela koji propisuje konceptualne (opis izgleda rada), proceduralne (način realizacije) i proizvodne (ko realizuje rad, koliko je plaćen i kako sprovodi realizaciju) uslove. Ovo delo projektuje moguću i potencijalnu referencu, tj. iz njega treba proizvesti referencu konkretni rezultat, tj. zidni crtež. Naznačeni opisi radova pokazuju da dokument, koncept i projekt imaju specifične konkretne ili hipotetičke reference, da je u svakom

124 Slavko Bogdanović, "Informacija 3", *Problemi* št. 101, Ljubljana, 1971, str. 29.

125 Douglas Huebler, *Selected Drawings 1968–1973*, Sperone, Milano, 1975, str. n.n.

126 Sol LeWitt, "Proposal for Wall Drawing, Information Show", iz: *Information*, MOMA, New York, 1970, str. 73.

radu uspostavljena specifična relacija reference i dokumentacije, koncepta ili projekta. Načini uspostavljanja reference se, od primera do primera, drastično razlikuju, jer su funkcije argumenata različitih mogućih svetova. Acconcijev mogući svet se obrazuje oko autoerotizma. Bogdanovićev mogući svet je svet provokacije koja u konzistentni diskurs uvodi fiktivnu i nemoguću referencu u definisanju teksta ni-poezije-ni-slikarstva. Hueblerov mogući svet tipičnu minimalističku situaciju odnosa dva tela u prostoru, najpre dematerijalizuje do geometrijske tačke (fiktivnog geometrijskog pojma) pa je razmatra u zatvorenom formalnom sistemu prostorno-geometrijskih odnosa. LeWittov mogući svet je svet reakcija na visoki modernizam, drugim rečima, formalni projekt, koji se može ali i ne mora realizovati drastična je negacija temeljnih aksiologija subjekta (umetnika) modernizma. Crtež na zidu nije ni-slika-ni-skulptura, već postavka analogna postavci objekta u minimalnoj umetnosti. Čin umetnika, za grinbergijanski modernizam ontološki izraz egzistencije, sveden je na plan i planiranje, a ne na uranjanje u medij. Ovi različiti načini davanja reference temeljni su sadržaj umetničkog dela, ali su i kostur diskurzivne hijerarhije koja barata sa različitim stupnjevima jezičkog i čulno pojavnog rada. Na pojednostavljen i shematizirajući način u postminimalizmu se ističe da su objekti, znanja, verovanja, nadanja, želje, fikcije, pa i sama priroda umetnosti doslovno načinjeni produkovanjem mogućeg sveta umetnosti, što pokazuje da umetnost nije privilegija Prirode (makar ona bila i ljudska priroda), već privilegija kulture, njenih različitih pojavnosti, i načina kako se u specifičnoj, pa i lokalnoj, kulturi daju argumenti za funkciju mogućeg sveta (u užem smislu, konteksta) kome umetnik pripada. Radovi okvirno označeni terminom postminimalna umetnost, s jedne strane, zadržavaju karakter umetničkog dela, a s druge strane posrednim formama izraza (dokumentacije, koncepta ili projekta) umetnički rad dekonstruišu do strukturalne i aksiološke sheme: rada (analognog diskursu ili hijerarhiji diskursa), referentnog odnosa, reference (koja delimično odgovara tradicionalno shvaćenom umetničkom delu) i načina na koji se referentni odnos uspostavlja, tj. na koji se referenca daje u dokumentu, konceptu ili projektu. Eksplikacija strukturalne i aksiološke uređenosti umetnosti, paradigme umetnosti i sveta umetnosti kroz primere dokumentacije, koncepta i projekta demonstrira primarne spoznajne moći rada u umetnosti. I izvesni radovi dijagramatskog karaktera mogu se svrstati pod oznaku postminimalizam. U pitanju su primarni crteži vizuelnih struktura i transformacija: (1) izvedeni analogno minimalističkim zamislama serije ili analogno neokonstruktivističkim vizuelizacijama matematike i semiotike i (2) utemeljeni kao hijerarhija čulnih pojava i jezika – uspostavlja se intertekstualni relacionizam između dijagramski prikazane vizuelne pojave (što je naznaka moguće drugostepenosti), konceptualne, logičke, matematičke ili semiotičke sheme i tekstualnih instrukcija koje: (a) opisuju dijagramsku strukturu, (b) iznose pravila građenja dijagramske strukture i (c) daju bazične eksplanatorne, što znači teorijske, sheme. Mislimo na radove Sola LeWitta, Mela Bochnera, grupe OHO (posebno *Diplomski rad* Davida Neza), grupe KÖD (crteži Mirka Radojičića) i većeg dela produkcije Grupe 143. Bazični problem ovih radova je pomeranje referentnih relacija sa konkretnih ili hipotetičkih referenci izvan rada na sam rad kao referencu, a to je već eksplicitno autorefleksivni moment. Nas trenutno zanimaju uslovi transformacija reference koja je izvan rada u rad koji je svoja referenca. Ovu transformaciju možemo opisati ukazujući na dva modela značenja iz analitičke teorije značenja. Prvi model, o kome smo u prethodnim pasusima dosta govorili, zasniva se na relaciji umetničkog dela (dokumenta, koncepta i projekta) i njegove reference, pa se može formulisati pomakom od definicija značenja jednostavnih rečenica:

Značenje jednostavnih rečenica ovisi o njihovim uvjetima istinitosti.<sup>127</sup>

ka definiciji značenja složenih rečenica:

Značenje složenih rečenica sistemski ovisi o načinu kako su izgrađene iz jednostavnih.<sup>128</sup>

Bitno je uočiti da su značenjske vrednosti prikazanih vizuelnih struktura i transformacija vizuelnih struktura određene unutrašnjim ili internim relacijama vizuelnih struktura i njihovih transformacija. Pod sintaktičkom naturalizacijom *vizuelne fenomenologije* razume se pristup vizuelnim (optičkim ili prostornim) čulnim pojavama koje složene vizuelne pojavnosti prikazuje u redukovanoj dijagramskoj formi čiji su elementi dijagramske forme (linije, tačke, konture, površine, jednom rečju delimično geometrijski idealizovane pojavnosti), uređene i strukturirane analogno sintaktičkim pravilima koja uređuju odnose elemenata i transformacije struktura elemenata u druge strukture. Sintaktička naturalizacija pokazuje da se značenjska vrednost vizuelnih radova ne dobija samo iz referentnih relacija, već i iz unutrašnjih odnosa elemenata vizuelne strukture ili međurelacija struktura koje prikazuju stupnjeve/stanja transformacije.

\*\*\*

Dosadašnja rasprava ukazuje na postminimalizam kao na prelazni oblik između minimalne umetnosti i konceptualne umetnosti, definisan kao teorijska drugostepena disciplina. Razvoj umetnosti u poslednjih deset do petnaest godina pokazuje da su izvesni oblici postminimalističkog rada ustanovljeni kao permanentna praksa, odnosno da su posle radikalne faze konceptualne umetnosti pojedini umetnici svoj rad razvili u domenima postminimalizma. Za postminimalizam

127 Nenad Mišćević i Matjaž Potrč, "Davidsonovo učenje o značenju", *Treći program RB* br. 61, Beograd, 1984, str. 135.

128 Nenad Mišćević i Matjaž Potrč, "Davidsonovo učenje o značenju", str. 135.

kao prelazni oblik rada od minimalne ka konceptualnoj umetnosti, karakteristična je vizuelna neutralnost, redukcija estetskih aspekata i prenaplašenost logičke, matematičke, konceptualne ili mentalne karakterizacije. Vizuelni aspekti su se u radu pojavili kao indeksi ili nosioci znaka, u strukturalističkoj terminologiji označitelji, koji su omogućavali prezentaciju i recepciju strukture rada. Oni su bili u funkciji logičkog, konceptualnog, matematičkog ili mentalnog karakterisanja poretka i zakona uređenja i transformisanja vizuelnosti. U početnom periodu kriterijumi za vrednovanje rada su bili karakteristika novog i neočekivanog u odnosu na tradiciju umetnosti, na primer, logička, matematička, konceptualna ili mentalna interesantnost, odnosno kognitivna moć i potencijal razjašnjavanja umetničkog rada. Većina radova postminimalne umetnosti tokom šezdesetih i u prvoj polovini sedamdesetih godina nije imala pojavnost dela, već je bila analogna *fenomenologiji teksta*, naučnog rada i vežbe. Postminimalizam, uspostavljen kao permanentna praksa ili kao odgovor na postmodernističku koncepciju remek-dela, u izmenjenim uslovima kulture i ekonomije osamdesetih godina,<sup>129</sup> ustanovljava umetnički rad kao složeno delo koje sintetizuje konceptualni shematizam (unutrašnju logiku strukture vizuelnih i diskurzivnih elemenata) sa bogatom prostornom i *vizuelnom fenomenologijom* prezentacije rada, tj. na prvom mestu uklopljenošću u arhitekturu i transformaciju neke postojeće arhitekture u specifični ambijent. Pojavnošću specifičnog ambijenta, ne uspostavljaju se samo materijalno prostorne karakterizacije, koje su svakako dominantne, već i konceptualne sheme: matematičke (Sol LeWitt, Mel Bochner) ili lingvističke (Robert Barry, Lawrence Weiner), itd. Sinteza pojavnog (prostornog, plastičkog, optičkog, kolorističkog) i konceptualnog (matematičkog, numeričkog, geometrijskog), lingvističkog (tekstualnog), aktuelne radove postminimalizma pomera iz domena neestetskih objekata u domen estetskog objekta, preciznije rečeno, sistema objekata. U ranom ili prelaznom postminimalizmu idealni prostor prezentacije i percepcije rada je knjiga umetnika, situacija u kojoj je percepcija određena kao specifična recepcija ili čitanje.<sup>130</sup> Idealni prostor razvijenog postminimalizma je ambijent koji se gradi na zidu, ispred zida, duž zida ili se prostire kroz prostoriju. Recepcija i čitanje koncepta rada dati su u primarnijoj i agresivnijoj vizuelnoj prezentaciji prostornih čulnih pojavnosti, pri čemu su estetski učinci proizvod složene sinteze raznorodnih parametara u totalitetu koji održava ambijent. Izrazita estetičnost ovih prostora je njihov novostečeni kvalitet, proizašao iz čulno pojavnog poretka ambijenta, ali indeksno uključen u koncept preobraćanjem matematičke i lingvističke funkcije rada iz domena autorefleksivne rasprave spoznajnih moći umetnosti u metaforičku i alegorijsku<sup>131</sup> prezentaciju vizuelnog, konceptualnog i diskurzivnog totaliteta.

Razvijeni postminimalizam danas vidimo kao paradoksalan model koji, s jedne strane, rekonstituiše modernističku viziju autonomnog visokoestetizovanog objekta, a s druge strane, estetizovani objekt izvodi iz konceptualnih i lingvističkih spekulacija sa vizuelnim, prostornim, diskurzivnim, numeričkim i geometrijskim potencijalom oblikovanja. Tako postavljen postminimalizam svoju prvobitnu analitičku prirodu (apirornog koncepta) transformiše u sintetički koncept (koncepta izvedenog iz iskustva) umetnosti. Suočenje analitičkog i sintetičkog središnji je problem novije postminimalističke umetnosti, a označava i prevagu empirijskog nad teorijskim, tj. čulnog nad mentalnim, arhitektonskog nad knjiškim, aktuelnog nad dokumentarnim, itd.

### Dekonstrukcija vizuelnosti: Sol LeWitt

Sol LeWitt (1928–2007) nije mnogo pisao, njegova tekstualna produkcija može se klasifikovati u dve grupe: (1) tekstovi u kojima se interpretira konceptualna umetnost: “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”<sup>132</sup> i “Stavovi o konceptualnoj umetnosti”<sup>133</sup> i (2) steitmenti pisani raznim povodima, koji su najčešće tehnički spisi razjašnjavanja ili propozicioniranja specifičnih aspekata rada. Zadržaću se na spisima u kojima je interpretirana konceptualna umetnost. Smatra se da je u tekstu “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, objavljenom 1967. u njujorškom *Artforumu*, prvi put upotrebljena sintagma “konceptualna umetnost”. U “Odlomcima o konceptualnoj umetnosti” izložena je analiza transformacija minimalne umetnosti u konceptualnu umetnost, dat je okvir postminimalne umetnosti (napomena: Sol LeWitt ne koristi termin postminimalna umetnost). “Stavovi o konceptualnoj umetnosti”, prvi put objavljeni 1969. u prvom broju časopisa *Art-Language* u sažetoj formi, naglašenije preformulišu “Odlomke o konceptualnoj umetnosti”. Oba teksta su pisana u obliku steitmenta, pri čemu je naznačeno da ih ne treba klasifikovati kao umetničke tekstualne

129 Govori se o kraju veka, krizi utopijskih ideologija, pragmatičnom kapitalizmu (reganizam, tačerizam), kraju istorije, itd.

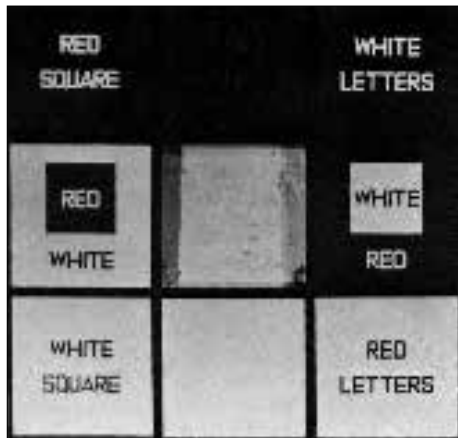
130 Radi lakšeg snalaženja recepcijom nazivam čulni i intelektualni “prijem” umetničkog rada. Pojam recepcije uključuje pojmove: vizuelne percepcije i čitanja.

131 Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism”, iz: Brian Wallis (ed), *Art After Modernism / Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986, str. 208.

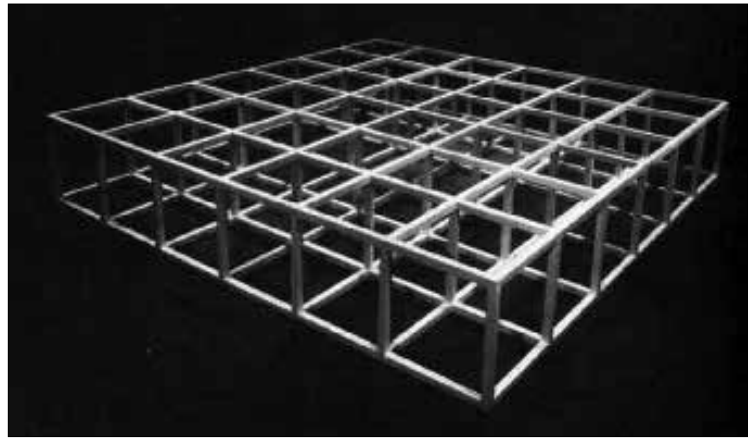
132 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti” (1967), *Student* br. 30, Beograd, 1976, str. 10.

133 Sol LeWitt, “Stavovi o konceptualnoj umetnosti”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 24. Tekst je pod nazivom “Sentences on Conceptual Art” objavljen u časopisu *Art-Language* vol. 1 no. 1, England, 1969.

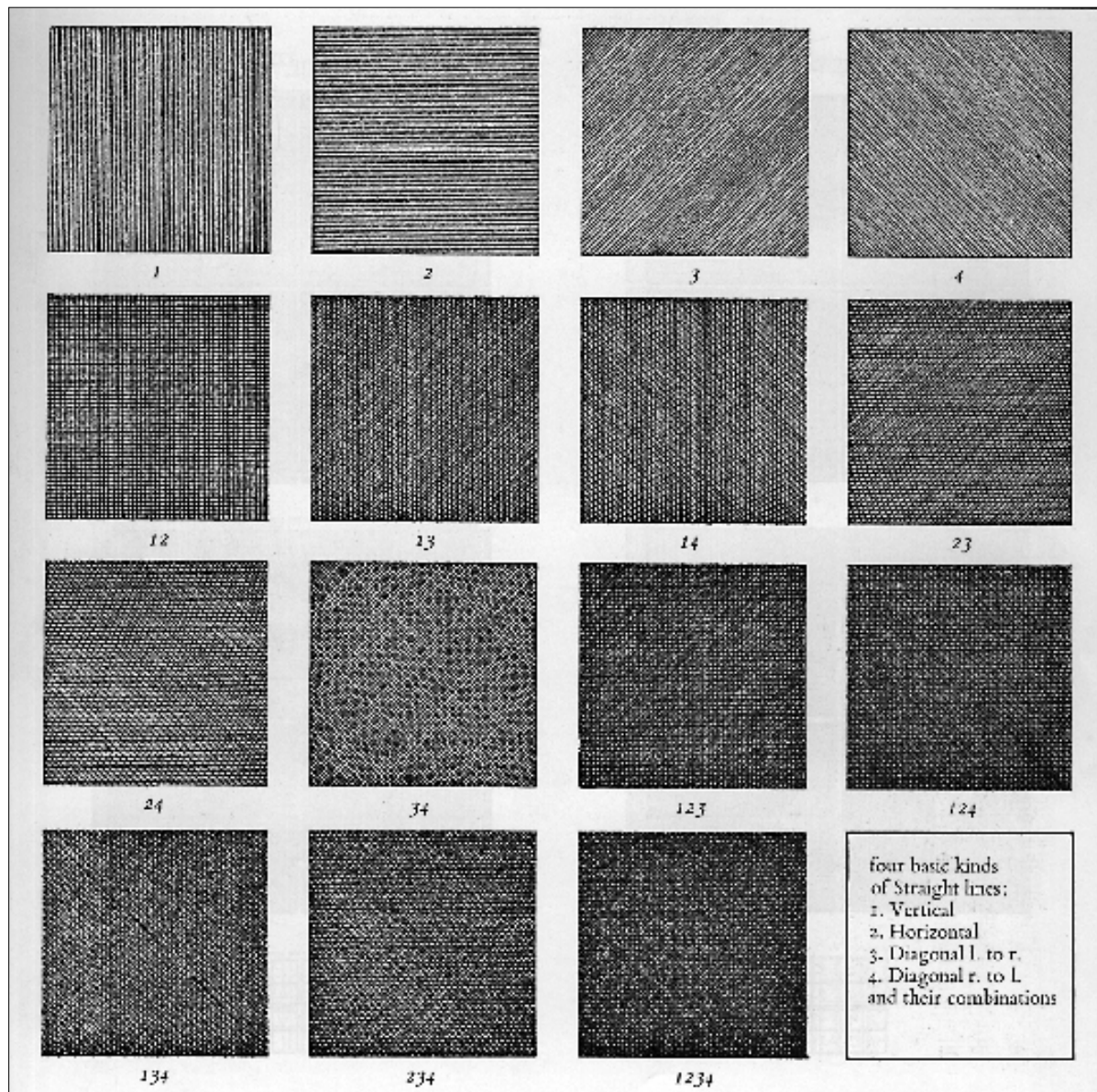




Sol LeWitt, *Crveni kvadrat-bela slova*, 1962.



Sol LeWitt, *Modularna podna struktura*, 1966.



Sol LeWitt, *Četiri osnovne vrste pravih linija i sve njihove kombinacije u petnaest delova*, 1969.

radove, već kao tekstove o umetnosti, tj. kao poetičke tekstove. Polazne postavke teksta “Odlomci o konceptualnoj umetnosti” su:

Vrstu umetnosti kojom se bavim označio bih kao konceptualnu umetnost. U konceptualnoj umetnosti ideja ili koncepcija je najvažniji aspekt dela. Kada neki umetnik upotrebljava konceptualni oblik umetnosti to znači da su sve zamisli i rešenja prethodno izrađeni, a izvođenje je čisto mehanička stvar. Ideja postaje mašina koja pravi umetnost. Ova vrsta umetnosti nije teorijska i nije ilustracija teorija, ona je intuitivna, obuhvata sve tipove mentalnih procesa i bez cilja je. Ona uglavnom ne zavisi od zanatske veštine umetnika. Cilj umetnika koji se bavi konceptualnom umetnošću jeste da svoje delo učini u mentalnom pogledu zanimljivim za posmatrača, i zbog toga on obično hoće da ono emocionalno deluje nezanimljivo. Međutim, nema razloga za pretpostavku da konceptualni umetnik hoće da dosadi posmatraču. Očekivanje emocionalnog šoka – na koje nas je navikla ekspresionistička umetnost – samo bi zavaralo posmatrača u razumevanju te umetnosti.<sup>134</sup>

Prva rečenica je autopoetička, ona imenuje tip aktivnosti izdvajajući ga iz mnoštva mogućih interpretacija. U drugoj rečenici LeWitt izlaže kriterijum definisanja posredstvom bitnog aspekta nove umetnosti. Taj aspekt više nije dvodimenzionalna priroda autonomije slikarstva kao u modernizmu ili postavka *specifičnog objekta* u prostoru kao u minimalnoj umetnosti, već je to zamisao, projekt i metod stvaranja rada iz zamisli ili koncepta umetničkog rada. Na proceduralnom planu to znači da delo ne nastaje tokom procesa rada, već je proces rada samo mehanička realizacija koncepcije ili projekta. Ovim se LeWitt nadovezuje na konstruktivističku tradiciju i projektno-industrijski karakter minimalne umetnosti. Rečenica “ideja postaje mašina koja pravi umetnost” metaforični je iskaz i oponira romantičarskoj strategiji ekspresionističkog umetnika koji uzvikuje: “Ja radim kao što radi i priroda!” Konceptualni projekt se ne utemeljuje samo kao zamisao konkretnog i specifičnog umetničkog rada, već i kao opšti okvir produkovanja umetnosti. LeWitt razjašnjava da konceptualni karakter umetnosti ne vidi kao teorijski zahvat ili teoretizaciju umetnosti, tj. kao postavljanje umetnosti analogno hijerarhiji diskursa o diskursima, već kao intuitivan čin. Moglo bi se reći da je LeWittov konceptualizam usmeren ka ulozi vizuelnih i nevizuelnih pojavnosti, pošto on bitne aspekte umetnosti, koncepte i reference ka mentalnom ustrojstvu subjekta, ne uzima kao teorijske entitete, već kao čulno pojavne aspekte umetničkog rada i umetnosti. Ako rečeno važi, za LeWitta su konceptualni i mentalni aspekti rada specifične pojavnosti postavljene u umetnosti na sličan način kao što su postavljeni i drugi javni aspekti dela: dimenzije, prostornost, boja, vizuelnost, itd. Umetnik postaje subjekt koji ima mogućnost izbora i odluke da određene aspekte dela prihvati ili ne prihvati i da ih izabere kao dominantne ili sekundarne. Ukazivanje na intuicije otklanja primedbe o preteranom racionalizmu konceptualnih umetnika, ali i pokazuje da rad sa konceptualnim i mentalnim aspektima ima sličnu prirodu kao i rad sa vizuelnim aspektima. U LeWittovoj terminologiji “konceptualno” i “mentalno” su gotovo sinonimi, mada se naslućuje pretpostavka po kojoj je koncept ono što ulazi u rad, a mentalno *reakcija* ili *odziv* subjekta na konceptualnost rada. Aksiološki kriterijum rada LeWitt preuzima iz minimalne umetnosti, a to je interesantnost. Dok u minimalnoj umetnosti “interesantno” označava pre svega interesantnost objekta u prostoru i odnos (percepciju, recepciju ili perceptivni performans) posmatrača, za LeWitta “interesantno” označava konceptualnu ili mentalnu interesantnost. Kao kriterijum ona može da se objasni analogijom sa zanimljivošću matematičkog i logičkog problema, zadatka ili paradoksa. Osnovni aksiološki kriterijum glasi:

Konceptualna umetnost je dobra samo onda kada je ideja dobra.<sup>135</sup>

Nakon što je ustanovio približna određenja koncepta i mentalnog, LeWitt je želo da pokaže da ne naglašava specifičan tip ideja, tj. zamisli (matematike, logike, filozofije), već samu konceptualnost i mentalnost koje mogu biti formalizovane kroz različite kontekste:

Konceptualna umetnost zaista nema mnogo veze sa matematikom, filozofijom ili bilo kojom drugom duhovnom disciplinom. Matematika koju mnogi umetnici koriste je jednostavna aritmetika ili prost sistem brojeva. Filozofija dela je sadržana u delu i nije ilustracija bilo kojeg filozofskog sistema.<sup>136</sup>

Ako umetnik koristi matematiku ili logiku, on ne teži sintezi matematike i logike sa umetnošću, što je ideal evropske racionalističke nekonstruktivističke umetnosti, već radi sa sistemima koji eksplicitno demonstriraju pojavnost mentalnog i konceptualnog. Rad, i različiti indeksni modusi, na primer, matematike i logike, poligon su preispitivanja potencijalnih mentalnih i konceptualnih rešenja, ali i paradoksa, kao i putanje konsekventnog i nekonsekventnog (racionalnog i iracionalnog). LeWittov rad ukazuje na razliku između izbora pravila i shema, koji je relativno proizvoljan, i njihovog

134 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, str. 10.

135 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, str. 10.

136 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, str. 10.

striktnog sprovođenja. S druge strane, put dedukcije, koji vodi od pravila i koncepata ka realizaciji rada, u recepciji rada je put indukcije, tj. vodi od vizuelnih pojedinačnih slučajeva ka opštoj shemi, konceptu i pravilima. Suočavanje deduktivnih i induktivnih putanja uspostavljanja rada, jednom u materijalu, drugi put u umu posmatrača, uvek ispušta nešto, stvara jedan manjak ili razliku. Ispušteno, manjak ili razlika, različito se shvataju: kao mentalni međuprostor dela i zamisli, kao procep u racionalnom i korak ka novom kvalitetu, kao osnova transcendencija pojedinačnih racionalnosti u univerzalni “nedostižni” um, kao nemoć umetnika da dosegne celinu, itd. Stav da je filozofija dela sadržana u delu i da delo nije ilustracija filozofskog sistema, duguje pragmatičnoj kritici složenih diskurzivnih interpretacija dela i njegovog uvođenja u referentne relacije sa filozofskim sistemima, što je blisko modernističkom stanovištu autonomije umetnosti u odnosu na diskurzivne formacije. U pitanju je uverenje da je filozofija dela, što bi značilo stanovište ili gledište umetnika, određena načinom uspostavljanja i funkcionisanja rada. Time što je realizovan na osnovu koncepta, egzaktnim sprovođenjem plana, te što je zasnovan kao modularni dvodimenzionalni ili trodimenzionalni sistem itd, delo iznosi gledište umetnika prema umetnosti. Formalno se može zaključiti da LeWitt smatra da prvostepena pojavnost dela ili drugostepeni koncepti koji referiraju ka prvostepenim realizacijama imaju izvesne indekse višeg reda, a naznačavaju stav i poziciju umetnika. Konkretan objekt, ponuđen kao umetnički rad, po LeWittu, mora imati aspekte koji koncept čine bitnim:

Kada umetnik upotrebljava mnogostruko modularni metod on obično bira jednostavnu i lako dostupnu formu. Sama forma je od ograničene važnosti, ona služi kao gramatika za totalno delo. U stvari, najbolje je da osnovna jedinica bude namerno neinteresantna kako bi lakše postala suštinski deo celokupnog dela. Upotreba kompleksnih osnovnih formi samo razbija jedinstvo dela. Ponovljena upotreba jednostavne forme sužava područje dela i koncentriše intenzitet na formalno rešenje. To rešenje postaje krajnji cilj, forma postaje svrha.<sup>137</sup>

Karakterizacija *komada* po LeWittu započinje naglašavanjem da je svaka forma u umetnosti, kao i u arhitekturi, veštačka i suprotna prirodi. Kriterijum dimenzija komada zahteva da rad bude onih dimenzija koje omogućavaju da komad prenese sve informacije potrebne da bi se olakšalo njegovo razumevanje. Materijal od koga je načinjen za LeWitta je važan onoliko koliko omogućava korektno iščitavanje ideje, tj. zamisli. Svaki eksperiment sa materijalima i tehnologijom odvlači pažnju od osnovnog koncepta:

Ovu vrstu umetnosti trebalo bi praviti sa najvećom mogućom ekonomijom materijala. Ideju koja može da se formuliše u dve dimenzije ne bi trebalo formulisati u tri dimenzije. Ideje takođe mogu da se izraze pomoću brojeva, fotografija, reči ili na bilo koji način koji umetnik izabere; on nije važan.<sup>138</sup>

Stavovi da forma nije važna ili da treba da bude neinteresantna i da forma služi kao *kontejner* ili *gramatika* za umetnički rad, samo su na prvi pogled protivrečni. Forma je nevažna i neinteresantna zato što je indeksna, što služi za prezentaciju bitnog koncepta. S druge strane, forma je *kontejner* ili *gramatika* za delo, zato što se u nju smešta koncept, što ga ona prezentuje. Jedan koncept se može realizovati kroz različite forme, tj. *kontejnere* ili *gramatike*. Očigledna je analogija sa jezikom. Stav o formi kao *gramatici* LeWittovu poziciju eksplicitno određuje kao dualističku, on razdvaja materiju i duh (formu i koncept), za razliku od Juddove zamisli *specifičnog objekta* koja izjednačava formu i koncept – koncept je pojavnost forme. U “Odlomcima o konceptualnoj umetnosti” LeWitt određuje konceptualnu umetnost kao praktičnu i produktivnu aktivnost zasnovanu na konceptu (koncept je zamisao sistema i strukture) i projektu (projekt je zamisao rada i zamisao načina njegove realizacije). *Komad*, dvodimenzionalna ili trodimenzionalna pojavnost objekta ili instalacije, nije bitan po materijalno-prostornim čulno pojavnim i ekspresivnim parametrima, već po načinu kako je smišljen, kako je koncipiran sistem ili fragment sistema, odnosno struktura. Metodološki se čin realizacije rada redukuje na tehničko sprovođenje projekta, čime se subjektivnost realizacije, kreativni potencijal čina umetnikovog gesta i ekspresija oblikovane materije svode na minimum funkcionalnih karakterizacija. LeWittov polemički ton teksta je usmeren na: (a) minimalnu umetnost i (b) apstraktni ekspresionizam i njegovu modernističku kanonizaciju. LeWitt zadržava niz pozicija karakterističnih za minimalnu umetnost: serijalnost, modularnost, geometrijske primarne forme, ekspresivna neutralnost industrijske realizacije. Za razliku od tipičnih postavki minimalne umetnosti TU prisutan *specifični objekt*, po LeWittu, nije *bitan aspekt* umetnosti, već je to koncept koji prethodi objektu i može se pročitati u njegovoj konfiguraciji. LeWittovi stavovi su u opoziciji prema umetnosti apstraktnog ekspresionizma i njenim modernističkim teorijskim formulacijama. Tu je on blizak Reinhardtovom skepticizmu, usmerenom na redukciju višeznačnosti i mistifikaciju apstraktnog ekspresionizma. LeWitt je polemiku, a time i određenje konceptualne umetnosti, usmerio na dekonstrukciju središnjih aspekata apstraktnog ekspresionizma: kreativni i egzistencijalni čin stvaranja dela. U radikalnom određenju umetničkog čina, anglosaksonska proekspresionistička teorija modernizma, pokazala je da sa novom indiferentnošću za

137 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, str. 10.

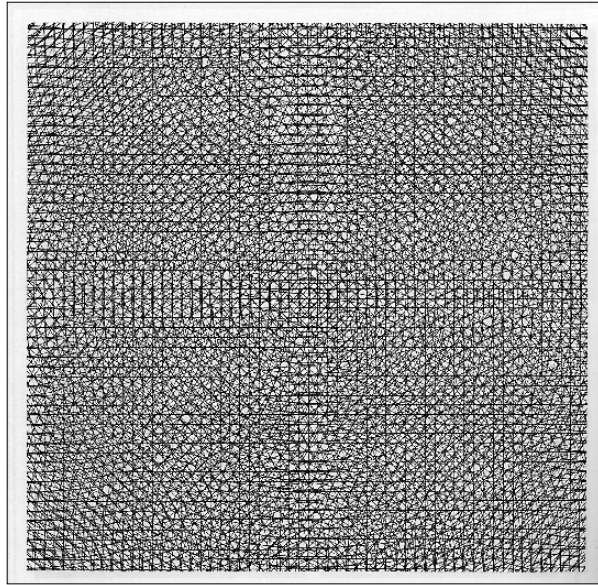
138 Sol LeWitt, “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, str. 10.

prikazivanje umetnik postaje sve manje zainteresovan za veštinu i znanje, a po rečima Clementa Greenberga umetnost je stvar iskustva a ne principa.<sup>139</sup> LeWitt ukazuje na suprotnu poziciju: umetnost je stvar principa i tiče se znanja, odnosno, umetnost nastaje iz principa i znanja i doslovno ih prikazuje. LeWitt naglašava nezainteresovanost za veštinu pravljenja rada, ali za razliku od ekspresionističke usmerenosti na čisti, prirodni i egzistencijalni čin-gest, njegova nezainteresovanost duguje dišanovskoj tradiciji ready made-a, koja potvrđuje da umetnički rad nije određen sposobnošću manualnog rada sa materijalom, već intelektualnom sposobnošću sofisticiranog oka i uma koji bira, a u LeWittovom slučaju, projektuje objekt.

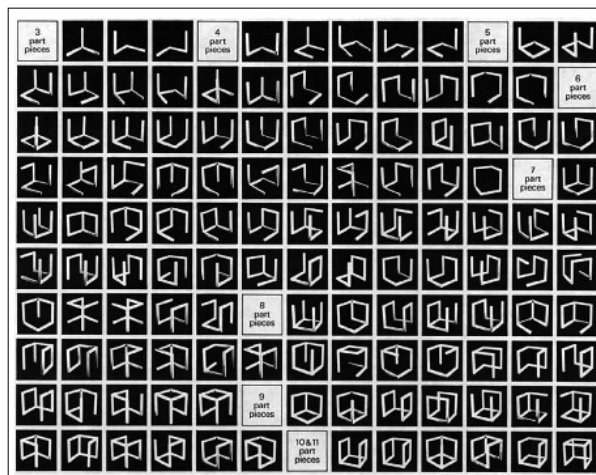
“Stavovi o konceptualnoj umetnosti” su razrada spisa “Odlomci o konceptualnoj umetnosti”, a u celini glase:

1. Konceptualni umetnici su pre mistici nego racionalisti. Dosežu do zaključaka koje logika ne može da dosegne.
2. Racionalni sudovi ponavljaju racionalne sudove.
3. Nelogični sudovi vode novom iskustvu.
4. Formalna umetnost je u biti racionalna.
5. Iracionalno mišljenje treba slediti apsolutno i logično.
6. Ako umetnik izmeni svoje mišljenje u toku izvođenja ideje, kompromituje rezultat i ponavlja prošle rezultate.
7. Umetnikovo htenje je sekundarno u procesu koji on započinje od ideje do svršetka. Njegova tvrdoglavost može da bude samo ego.
8. Kada su upotrebljene reči kao slikarstvo i skulptura, one označavaju čitavu tradiciju i podrazumevaju dosledno prihvatanje te tradicije i tako nameću ograničenja umetniku koji nerado pravi umetnost pod ograničenjima.
9. Koncept i ideja su različiti. Koncept podrazumeva opšte odredbe dok su ideje komponente. Ideje izvršavaju koncept.
10. Ideje same mogu biti umetničko delo. U vezi su sa razvojem koji može eventualno da pronade neki oblik. Sve se ideje ne moraju ostvariti fizički.
11. Ideje se ne nastavljaju neizbežno u logičku odredbu. Mogu se razviti u neočekivanim pravcima, ali ideja neizbežno mora biti dovršena u svesti pre nego što se oblikuje sledeća ideja.
12. U svakom umetničkom delu koje se opredmećuje ima mnogo varijacija koje se eliminišu.
13. Umetničko delo se može shvatiti kao posrednik između umetničkog mišljenja i posmatrača. Ali nikada ne mora dostići posmatrača i nikada ne mora napustiti umetnikov um.
14. Reči jednog umetnika drugom umetniku mogu zasnovati idejnu bazu ako oni dele isti koncept.
15. Kako u svojoj biti nijedna forma nije superiorna prema drugoj, umetnik može koristiti svaku formu; od izražavanja rečima (pisanim ili izgovaranim) do fizičke stvarnosti, podjednako.
16. Ako su upotrebljene reči, a proizlaze iz ideja o umetnosti, one su umetnost, a ne literatura; brojevi nisu matematika.
17. Sve su ideje umetnost ako su u vezi sa njom i unutar su konvencija umetnosti.
18. Razumevanje umetnosti prošlosti prihvatanjem konvencija sadašnjosti je nerazumevanje umetnosti prošlosti.
19. Konvencije umetnosti su izmenjene umetničkim radom.
20. Uspešna umetnost menja naše shvatanje konvencija promenom naše percepcije.
21. Percepcija ideja vodi novim idejama.
22. Umetnik ne može shvatiti svoju umetnost i ne može je sagledati dok nije potpuna.
23. Umetnik može pogrešno sagledati (ne razumeti ga kao umetnik) umetničko delo, ali može biti potaknut u sopstvenom misaonom procesu tim krivim tumačenjem.
24. Percepcija je subjektivna.
25. Umetnik ne mora uvek razumeti svoju umetnost. Njegovo opažanje nije ni bolje ni gore od drugih.
26. Umetnik može bolje sagledati umetnost drugih nego svoju umetnost.
27. Koncept umetničkog rada može da uključi materiju komada ili proces u kome je on načinjen.
28. Ideja je ustanovljena u umetnikovoj svesti i njena krajnja forma je jasna, proces se dalje odvija slepo. Mnogo je sporednih efekata koje umetnik ne može ni zamisliti. Oni se mogu koristiti kao ideje za novo delo.
29. Proces je mehanički i ne treba ga usmeravati. Treba da ide svojim tokom.
30. Mnogo je elemenata upleteno u umetničko delo. Najvažniji su najjasniji.
31. Ako umetnik koristi isti koncept za više dela, a menja materijal, može se shvatiti da njegov koncept uključuje materijal.
32. Banalne se ideje ne mogu popraviti dobrom izvedbom.
33. Teško je pogrešno prikazati dobru ideju.

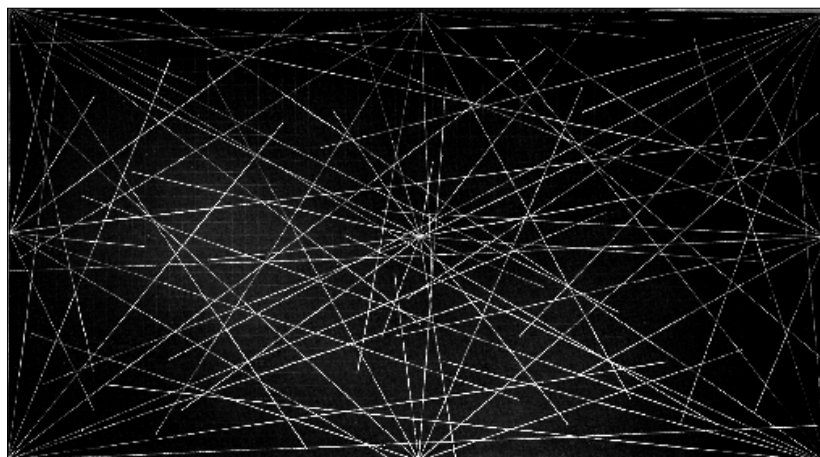
139 Charles Harrison i Fred Orton, “Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge”, iz: *Modernism\*Criticism\*Realism / Alternative Context for Art*, ed. C. Harrison i F. Orton, Harper&Row, London, 1984, str. xi–xxviii.



Sol LeWitt, *Krugovi, mreže, lukovi iz četiri ugla i sa četiri strane*, 1972.



Sol LeWitt, *Varijacija nepotpune kocke*, 1974.



Sol LeWitt, *Zidni crtež*, 1976.

34. Kada umetnik dobro nauči svoj zanat, pravi lukavu umetnost.

35. Ovo su stavovi o umetnosti, ne umetnost.<sup>140</sup>

“Stavovi o konceptualnoj umetnosti” se razlikuju od “Odlomaka o konceptualnoj umetnosti” po tome što nisu usmereni na polemiku sa prethodnim umetničkim pravcima (apstraktnim ekspresionizmom i minimalnom umetnošću), već su razrada *nejasnih mesta* nastajuće konceptualne umetnosti. LeWitt se bavi problemom statusa koncepta i njegove relacije prema idejama (zamislama), različitim kontekstima, samom radu i procesu realizacije rada. U stavovima 9 i 10 on ukazuje na razliku *ideje* i *konceptata*. Koncept je za LeWitta projekt, tj. diskurzivno-dijagramski nacrt ili formalizovana (zapisana) zamisao koja pruža opšte odredbe i okvire rada. Ideje su primeri ili slučajevi koji čine specifični koncept i ostvaruju ga. Ideje su nešto što je zamišljeno, smišljeno, koncipirano, ali medijski još neutvrđeno (zapisano, nacrtano, konstruisano itd). O LeWittovom radu, s obzirom na to da koncept (pojmovni plan) i ideja (zamisao) prethode vizuelnom, zapisu i opredmećenju ili oprostorenju, govorimo kao o naivnoj *fenomenologiji uma* (mentalnih stanja i procesa). On nudi kognitivnu internalističku sliku rada uma umetnika, tako u stavu 11 tvrdi da se ideje ne moraju nužno razvijati na logičan način, ali da ideja mora biti dovršena u svesti pre nego što se oblikuje sledeća zamisao. U pismu Lucy R. Lippard LeWitt opisuje proceduralnost rada zasnovanog na izvođenju slučaja iz slučaja (mentalnog stanja iz mentalnog stanja i koncepta iz koncepta):

... netalentovan, ali vredan rad ... Treba da poznajem A, B, C i D. Ne mogu ići od A do B a da ne znam šta je između. Ne mogu misliti o kraju na početku pošto nisam siguran šta je u sredini. Ne mogu da zamislim stvar dok je ne učinim.<sup>141</sup>

Stav 1 i 27 problematične su generalizacije. U stavu 27 LeWitt određuje autorefleksivnu prirodu svog rada. Autorefleksija na koju ukazuje nije autokritička refleksija grinbergijanskog modernizma kao metode pročišćenja medija, ali ni eksplanatorna autorefleksija teorijske konceptualne umetnosti Art&Languagea i Josepha Kosutha. LeWittov koncept autorefleksije je transparentan i demonstrativan. Kroz koncept pojedinačnog rada demonstriraju se bitni aspekti rada i procesa njegovog koncipiranja i konstruisanja. Ovako formulisan stav ne kazuje da je autorefleksivnost metod razrešenja problema umetnosti ili način objašnjavanja i opisivanja aspekata umetnosti, već sadržaj koncepta, a time i rada. Stav 1: “Konceptualni umetnici su pre mistici nego racionalisti” u okviru ostalih stavova više govori o tome da konceptualni umetnici nisu racionalisti, nego da su mistici. LeWitt se razračunava sa racionalizmom, odbacujući estetičko-puristički vizuelni formalizam u ime *naivne fenomenologije uma* (mentalnog). On ukazuje na um pre kao na sistem velikog stepena slobode (“ideje se ne nastavljaju neizbežno u logičku odredbu”), nego kao na transcendencije vizuelnog poretka, dok je pozivanje na “mističko” sasvim uslovno.

\*\*\*

Umetničke produkcije Sola LeWitta mogu se analizirati kroz nekoliko tipoloških struktura: (1) metodološku tipologiju, (2) konceptualnu tipologiju i (3) medijsku tipologiju.

Metodološka tipologija ukazuje na tri LeWittova pristupa, na: (a) redukciju objekta (objekta, instalacije) na koncept, (b) produkciju konceptata i njihovih dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih realizacija i (c) vizuelizaciju konceptata. Rani LeWittov zahvat redukuje objekte na koncepte i vodi od *specifičnog objekta* minimalne umetnosti ka prepoznatljivosti koncepta koji prethodi objektu, odnosno koji uređuje strukturu objekta. Radovi tako verifikuju LeWittovu tvrdnju da i slep čovek može da pravi umetnost.<sup>142</sup> Rani su radovi, nastali 1962. i 1963. godine, komadi koji nisu ni-slike-ni-skulpture. Postavljeni su uglavnom kao površine iz kojih se izvodi trodimenzionalna konfiguracija. Ovo izvođenje treće dimenzije iz dvodimenzionalnog modusa površine na zidu ili podu, uvodi dva bitna aspekta: (1) narušavanje statusa i slike i skulpture, tj. postavlja se komad koji nije ni-slika-ni-skulptura:

Ove komade vidimo kao strukture pošto nisu ni slike ni skulpture, već su i jedno i drugo.<sup>143</sup>

(2) definisanje strukture kao nečeg opštijeg od pojavnosti konfiguracije objekta, drugim rečima, komadom ne vlada poredak materijala, već poredak koji je konceptualno nametnut materijalu. Juddov *komad*, *specifični objekt* (ni-slika-ni-skulptura) razlikuje se od LeWittovog komada koji nije ni-slika-ni-skulptura, već jedno i drugo (struktura), po tome što je Juddov komad fizički TU prisutan objekt uspostavljen i iscrpljen u prisutnosti, dok LeWittov komad prisutnošću ukazuje na nešto različito od prisutnosti, ukazuje na koncept konstruisanja i percipiranja strukture i u indeksnoj je

140 Sol Levit, “Stavovi o konceptualnoj umetnosti”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 24.

141 Navedeno u tekstu L. R. Lippard, “The Structures, The Structures and the Wall Drawings, The Structures and The Wall Drawings and The Books” iz monografije “Sol LeWitt”, MOMA, New York, 1978, str. 25.

142 Lucy R. Lippard, “Sol LeWitt: Nonvisual Structures”, iz: *Changing / Essays in Art Criticism*, E. P. Dutton & Co, Inc, New York, 1971, str. 160.

143 *Sol LeWitt*, MOMA, New York, 1978, str. 50. Napomena: uz ilustracije radova u monografiji LeWitt je pisao kratke komentare u kojima objašnjava koncept, kontekst i namere rada.

funkciji u odnosu na koncept. Dok je Juddov komad u ranim postavkama negacija skulptorskog ili slikarskog medija i time u pojavnom smislu potvrda same stvari, LeWittov komad uključuje i aspekte slike i aspekte skulpture da bi izdvojio nešto treće: koncept rada. U kasnijim radovima, *Stojeća otvorena struktura, crna, Zidna struktura: pet modula sa jednom kockom, Modularna podna struktura ili Dvostruka modularna kocka*,<sup>144</sup> LeWitt razvija strukturalni modus koji fiksni skulptorski volumen razbija na linijsku mrežu slikarskog modusa postavljenu u trodimenzionalnom prostoru. Sa stanovišta određenja medija, ovo su krajnje paradoksalna rešenja. Skelet ili kontura koji su postavljeni u prostor naglašavaju izlazak (izdizanje) iz ravni, a uspostavljaju se kao modularni sistem simetričnih i repetitivnih podstruktura. Ističu se vizuelna inercija ponavljanja i konceptualni poredak koji determiniše ponavljanje podstruktura i širenje struktura. LeWittov koncept modularnosti izveden je iz koncepta serijalnosti. Rani komadi generički potiču iz serijalne logike linijskog nizanja, a simetrično i repetitivno se šire u sve tri dimenzije. Usled modularnosti nezavršeni, ili naizgled nesimetrični, komadi mogu se konceptualno i mentalno dopuniti do potpuno završenog i simetričnog komada. Modularni sistem je sistem plana i potencijalne uređenosti koju iskazuje i kada ona nije odmah ili direktno uočljiva. Završeni simetrični modularni komad može se dalje razrađivati i transformisati. Slaganje i razvijanje modula može, ako se prihvati LeWittovo interesovanje za mentalno, da odgovara mentalnim kombinacijama misli i mentalnih reprezentacija. Ova homologija, makar je shvatili kao metaforu, u središtu je LeWittovih intencija i zamisli. U tekstu "Serial Project no. 1 (ABCD)" razrađene su procedure izvođenja modularnog iz serijalnog sistema, kao i aspekti korespondirajućih mentalnih struktura:

Serijalne kompozicije čine složeni komadi (multipart pieces) sa regulisanim promenama. Razlike između komada objekta su kompozicije. Konstantni delovi ističu promene. Rad sadrži podpodele koje bi trebalo da budu autonomne ali ipak sadrže celinu. Autonomni delovi su jedinice, redovi, skupovi ili druge logične podele koje treba čitati kao kompletne misli. Serije posmatrač treba da čita na linijski ili narativni način i kada finalna forma mnogih skupova deluje simultano, otežavajući razumevanje. Umetnikov cilj nije bio da obučni posmatrača, već da mu pruži informacije. Za umetnika je nebitno da li posmatrač ove informacije razume; niko ne može predvideti njegovo razumevanje. Dominantnu premisu posmatrač treba da sledi do njenog zaključka, izbegavajući subjektivnost. Slučaj, ukus ili forme nesvesno prisutne u sećanju ne bi trebalo da igraju nikakvu ulogu u razumevanju. Serijalni umetnik ne nastoji da proizvede lep ili misteriozan objekt katalogizirajući rezultate premisa, on pre funkcioniše kao činovnik katalogizirajući rezultate premisa. Premisa koja vlada ovom serijom jednu formu smešta u drugu i uključuje sve važnije varijacije u dve i tri dimenzije. Ovo treba izvesti najjezgrovitije, nekoliko puta mereći. To treba da je završena serija čija se sintaksa sastoji od kvadrata i kocki. Kompleksnije forme treba da budu po sebi interesantnije i da destruišu značenja celine. Nema potrebe za pronalaženjem novih formi. Kvadrat i kocka su delotvorni i simetrični. Da bi se manji kvadrat oslobodio u većem kvadratu, veći kvadrat je podeljen na devet jednakih delova. Centralni kvadrat treba da je jednako udaljen od spoljašnjih kvadrata i tačno centriran. Jednostavna mera je u osnovi serije. Skup čini devet komada. Svi su oni varijacije u području prve premise. Prva varijacija je kvadrat u kvadratu, kvadrat u kocki, spoljašnja forma je uzdignuta na visinu unutrašnje kocke, unutrašnja kocka je uzdignuta na visinu spoljašnje, veće kocke, kocka u kocki, i svi mogući preseki ovih formi. Prvi skup čini devet komada. Oni su postavljeni na mreži. Mreža izjednačuje prostorno smeštanje, te su svi komadi kao i prostor između njih podjednako važni. Pojedini komadi su postavljeni u tri reda, svaki sa po tri forme. U svakom redu su tri različita i tri ista dela. Unutrašnje forme jednog od tri reda čitaju se u sekvencama, kao da su spoljašnje forme.

Skupovi od devet postavljeni su u četiri grupe. Svaka obuhvata varijacije otvorenih i zatvorenih formi. Kada je ista površina ispunjena i unutrašnjom i spoljašnjom formom, unutrašnja površina ima prioritet. Ovo je učinjeno tako da posmatrač dobija više informacija. U drugom slučaju bilo bi više nevidljivih formi, što bi sprečilo posmatrača da razume celinu skupa. Kada je veća forma zatvorena i kada gornja površina manje forme nije na istoj površini kao velika – već je niže – manja forma je smeštena unutra. Ako posmatrač ne može da vidi unutrašnjost forme, može, ali ne mora da poveruje da je ona tamo, ali zna za koju formu veruje ili ne veruje da je tamo. Zahvaljujući evidenciji koju pružaju drugi komadi u skupu i odnosu sa drugim skupovima, posmatrač će biti informisan o tome šta tamo može da se nalazi. Skupovi su u najvećoj mogućoj meri grupisani simetrično. Svaki skup ogleda druge, sa višim komadom smeštenim u centar.<sup>145</sup>

Pored transformacije serije u modularni sistem, bitna je i LeWittova zamisao informacije. LeWitt ne kaže da posmatrač njegovog rada dobija model geštalta, sliku na retini ili mentalnu reprezentaciju, već govori o informaciji. Informacije o specifičnom slučaju rasporeda elemenata i poznavanje izvesnog broja mogućih slučajeva, osnova su za razumevanje

144 Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 56, 62 i 63.

145 Sol LeWitt, "Serial project No. 1 (ABCD)" (*Aspen Magazine* 5–6, 1966), Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 170–171.



rada. On ne ide ka direktnoj vizuelnoj pojavnosti poput Morrisa ili Judda, već ka *obradi informacija* o vizuelnom i konceptualnom ustrojstvu koje adekvatno reprezentuju rad. Posmatračeve “mentalne” obrade informacija ili struktura informacija analogne su hipotetičkoj *sintaktičkoj mašini*,<sup>146</sup> a ontološka su osnova LeWittove *fenomenologije mentalnih reprezentacija*. Modularni sistemi u kasnijim radovima više se ne zasnivaju na serijalnom linijskom poretku, već na potpunoj, nepotpunoj i razvijenoj kocki: *Strukture kocke zasnovane na pet modula* i *Strukture kocke zasnovane na devet modula*.<sup>147</sup> Istraživanje kocke, strukturalnog sistema čije konture odgovaraju geometrijskom telu kocke, izvedeno je na relacijama raster-mreže i modula kocke. Raster-mreža je dvodimenzionalna shema kvadratne konfiguracije, dok je modul kocke prostorna shema zasnovana na repeticijama osnovne jedinice—kocke. Obe sheme se potencijalno mogu razvijati u dvodimenzionalnom (raster) i trodimenzionalnom (modul) prostoru. Strukture kocke, zasnovane na različitom broju modularnih jedinica, ekspliciraju svojstva kocke, tako i nepotpuna kocka ili forma koja nadilazi potpunu kocku konceptualno determinišu kocku, a istovremeno eksplicira i svojstvo modularnosti kao potencijalno nezavršenog ili beskrajno transformativnog sistema. Jednostavni i složeni modularni sistemi strukture kocke su u funkciji određenja vizuelne inercije, tj. konceptualne odredljivosti rada. Izbor kocke LeWitt objašnjava u kratkom steitmentu iz 1966:

Najinteresantnija karakteristika kocke jeste da je ona relativno neinteresantna. Poredeći je sa bilo kojom drugom trodimenzionalnom formom, kocki nedostaje agresivna sila, ne implicira kretanje, najmanje je emotivna. Zato je ona najbolja forma, najbolja osnovna jedinica u složenijim funkcijama, gramatičko sredstvo iz koga može proizaći rad. Pošto je standardna i univerzalno prepoznatljiva, ne zahteva intencije posmatrača. Odmah je jasno da kocka prikazuje kocku, geometrijsku neospornu figuru. Upotreba kocke osujećuje nužnost pronalaženja druge forme i ograničava njenu upotrebu u pronalaženju.<sup>148</sup>

Pored zalaganja za vizuelnu inerciju, predominaciju konceptualnog i informacijskog, spomenuti LeWittovi radovi su pažljivo i egzaktno realizovani. Svaki ima određeni i specifični vizuelni učinak, ali je njegova usmerenost različita od usmerenosti, tj. intencionalnosti, većine vizuelnih umetničkih dela. Vizuelna specifičnost je u funkciji izgradnje konceptualnih okvira koji rad okružuju, determinišu i karakterišu. Tako je izbor belih ili crnih gredica koje grade modul i osvetljenje prostora u kome je smešten, u funkciji što korektnijeg i bogatijeg prenosa informacija. Pogledajmo LeWittovo tumačenje rada *Modularna kocka*:

Dalje izučavanje kocke uključuje relacije sa mrežom i modularnom kockom. Od linije (stvari) do intervala (prostora), mreža i kocka imaju isti opseg. Trodimenzionalni objekt izrasta iz dvodimenzionalne mreže. U radu je sa donje leve strane korišćena jača svetlost da bi tamna senka pala na zid, skoro neutrališući belu strukturu. Što je jače svetlo, posmatrač manje uočava strukturu, a više senku.<sup>149</sup>

Za razliku od konceptualnih umetnika, poput Kosutha, Weinerja, Hueblera, Barryja ili ranog Art&Languagea, LeWitt se ne odriče čulno pojavne prezentacije. On razvija vizuelno-prostornu prezentaciju do potpune ostvarenosti. Za razliku od minimalne umetnosti, sa kojom se vizuelno podudara, pojavnost objekta nije rezultat umetnikovog rada, već je komad osnova za konceptualni okvir koji objekt ili instalacija, tj. struktura, uspostavlja i određuje.

Druga bitna LeWittova strategija je rad sa samim konceptima i njihovim shematskim reprezentacijama u formi crteža ili objekta, odnosno knjige koju čine crteži, fotografije objekta (struktura) i diskurzivne konceptualizacije vizuelnih predložaka. U konceptualnoj umetnosti razlikuju se dva tipa diskurzivnih predočavanja konceptualizacija: (1) deskripcije, tj. diskursi čije su denotacije vizuelne pojavnosti, što je slučaj sa većinom LeWittovih radova i (2) propozicije, tj. diskursi koji ekspliciraju pravila, definicije i konvencije umetnosti, odnosno njihove konsekvence, što je slučaj sa radom Kosutha i ranog Art&Languagea. Većina radova ovog tipa realizovana je u mediju knjige. Između 1966. i 1977. godine LeWitt je realizovao oko trideset knjiga. Potrebno je odrediti značenje knjige kao medija rada umetnika i njene reference prema konceptualnim i čulno pojavnim predlošcima. LeWittove knjige nisu tipične malotiražne knjige umetnika. One su visokotiražne i dobro štampane realizacije specifičnih projekata. Knjiga je za njega bitna jer se referentna relacija sa vizuelnim i konceptualnim predlošcima daje kao informacija, a ne kao direktna prezentacija pojavnosti vizuelnog i mentalnog. Njena struktura treba da omogući i obezbedi da se informacija o konceptu (zamisli, shemi, strukturalnim propozicijama) na adekvatan način prezentuje tekstom, dijagramom i fotografijom trodimenzionalnih objekata (struktura). Prezentacija vizuelne pojavnosti, kao sistema informacija posredstvom medija knjige, usmerava recepciju dela ka presecima vizuelne percepcije i čitanja, pošto medij knjige zahteva čitanje, a vizuelnost dela čulnu percepciju. Naglašavajući ambivalentnosti percepcije/čitanja, LeWitt uspostavlja konceptualnu determinisanost samog

146 Metaforično se ukazuje na zamišljenu mašinu koja obrađuje informacije na formalni sintaktički način. Hipotetički i pojednostavljeno procesi uma mogu da se opišu “sintaktičkom mašinom”. Crtež, skulptura ili instalacija, konstruisana na osnovu pravila sintakse posmatra se kao “slika” uma (mentalnih reprezentacija, stanja ili procesa). U filozofskom smislu reč je o eksplicitnom internalizmu.

147 Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 66–67 i 68–69.

148 Sol Le Witt, “The Cube” (*Art in America*, New York, Summer 1966), Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 172.

149 Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 65.



rada. U naznačenom okviru on ukazuje na tri tipa prezentacije: (1) prezentacije vizuelne strukture u formi dijagrama u knjizi *Arcs, Circles & Girds*,<sup>150</sup> (2) prezentacije formalnog sistema izloženog dijagramski i paralelno kroz dokumentarne fotografije prostornih realizacija dijagrama u knjizi *Incomplete open Cubes*,<sup>151</sup> i (3) prezentacije korespondencija dijagramskih vizuelnih struktura diskursa u knjizi *The Location of Lines*.<sup>152</sup> Vizuelna pojavnost data dijagramom ima bitne aspekte koji je razlikuju od čiste ili eksplicitne vizuelne pojavnosti objektnog sveta. Čista ili eksplicitna vizuelna pojavnost, kako je pretpostavljena od rane geometrijske apstrakcije pa do minimalne umetnosti, prezentacija je prisustva vizuelnog oblika, drugim rečima, vizuelni oblik uspostavljen na slici, skulpturom, objektom ili instalacijom, potvrđuje specifičnost svog oblika. Kada se takav oblik prikaže u formi dijagrama, on uvek prikazuje nešto drugo: plan za umetničko delo, konceptualni poredak koji vlada umetničkim delom ili principe i propozicije građenja dela. LeWittovi dijagrami ili koncepti ukazuju na objekt i sadržaj rada, tj. na propozicije i strukturalne principe koji vladaju vizuelnim strukturama. Rad je analitički pošto su propozicije i strukturalni principi koji vladaju vizuelnim strukturama objekt i sadržaj rada. Umetnički rad je analitički kada pokazuje i demonstrira principe, propozicije, norme, procedure, itd. na kojima se gradi. LeWittovi radovi su analitički, ali nisu teorijski, pošto nemaju eksplanatornu, drugostepenu funkciju. Oni pokazuju ili demonstriraju izvesne aspekte umetnosti, ali ne objašnjavaju zašto se ukazuje baš na te aspekte, a ne na neke druge, odnosno, koja je pojava, konceptualna, kontekstualna i značenjska funkcija tih aspekata i celine rada. LeWittova primarna ispitivanja započinju strukturama sa pravim linijama *Linije u četiri smeru, svaka u četvrtini kvadrata, Četiri osnovne vrste pravih linija i sve njihove kombinacije u petnaest delova, Četiri bazične boje*<sup>153</sup> ili *Lukovi, krugovi i mreže (Arcs, Circles & Girds)*. Njima se eksplicira primarna kombinatorika linija. U radu *Linije u četiri smeru...* kontura kvadrata je podeljena simetralama strana u četiri kvadrata, u svakom kvadratu je iscrtana struktura sa drugačijom konfiguracijom linija: vertikalnom, horizontalnom i dijagonalnom. LeWitt uspostavlja primarni sintaktički, što znači formalni sistem koji se prezentuje kroz sve slučajeve mogućih kombinacija koje dopušta. U radu *Četiri osnovne vrste pravih linija i sve njihove kombinacije u petnaest delova*, LeWitt određuje primarni sistem i sekundarne izvedene sisteme, radeći sa dva različita sintaktička sistema. Prvi sintaktički sistem ukazuje na uspostavljanje kvadrata sa vertikalnim, horizontalnim i dijagonalnim linijama, a drugi sintaktički sistem ukazuje na izvođenje kvadrata sa strukturom koja je kombinacija primarnih struktura. Konceptualna shema, koju LeWitt daje, može se uspostaviti sledećim oznakama: 1 je kvadrat sa vertikalnim linijama, 2 je kvadrat sa horizontalnim linijama, 3 je kvadrat sa dijagonalnim linijama u smeru sleva nadesno, i 4 je kvadrat sa dijagonalnim linijama u smeru zdesna nalevo. Iz primarnih slučajeva 1, 2, 3 i 4 izvode se kvadrati čije su strukture njihove kombinacije: 12, 13, 14, 23, 24, 34, 123, 124, 134, 234, 1234. U demonstriranoj kombinatorici LeWitt referira i izvesnim prećutnim načelima: (a) teži iscrpljivanju mogućih slučajeva koje sistem postavlja, (b) pridržava se osnovnih matematičkih pravila, na primer komutacije, tj. da kombinaciju 23 i 32 treba smatrati istom kombinacijom ili kombinacijom bez ponavljanja elemenata. On je postavljenu metodologiju rada na ovaj način razvijao kroz usložnjavanje modela, uvodeći nova pravila kombinacija ili pored primarnih odnosa linija i kvalitete boje, odnosno, prave linije je zamenjivao lukovima kruga. Zapaža se da je čulna pojavnost posledica kombinacije primarnih odnosa linija (i pravih i lučnih) formiranje mreže ili rastera. Uspostavljanje mreže i rastera krajnja je čulna instanca kombinatorike sa linijskim strukturama. Knjiga *Circles, Arcs & Girds* pokazuje kako se jedan sistem, zasnovan na kružnim linijama, transformiše iz primarnog ustrojstva koncepta u složenu pojavnost mreže i kako se jedan formalni sistem iscrpljuje prolaženjem kroz sve njegove potencijalne slučajeve. Knjiga *Incomplete Open Cubes* demonstrira model reference, pri čemu se referenca jednom uspostavlja prema dijagramskom rešenju, a drugi put ka objektno-prostornom rešenju. Na početku je data tablica varijacija nepotpune otvorene kocke. Kada se kocka prikaže kao struktura kontura u projekciji u ravni tada imamo strukturu koja je šestostrani mnogougao sa iscrtanim dijagonalama. Takav mnogo-ugaonik sa dijagonalama u percepciji ambivalentno se ukazuje kao slika kocke i kao konkretna dvodimenzionalna figura. Nakon što je odredio takav formalni sistem, LeWitt uvodi zamisao *nepotpune kocke*, tj. nepotpune konture, i mogućih varijacija elemenata sistema. On razlikuje varijacije sistema sa tri, četiri, pet, šest, sedam, osam, devet, deset i jedanaest elemenata. Varijacije sa tri elementa imaju samo tri slučaja i izabrane su po kriterijumu da sa najmanje tri elementa možemo u euklidskom smislu ostvariti trodimenzionalni objekt. Što se broj varirajućih elemenata povećava, povećava se i broj varijacija, ali samo do izvesne granice. Varijacije 3 elementa imaju 3 slučaja, varijacije 4 elementa imaju 5 slučajeva, varijacije pet elemenata imaju 14 slučajeva, varijacije 6 elemenata imaju 24 slučaja, varijacije 7 elemenata imaju 32 slučaja, varijacije 8 elemenata imaju 25 slučajeva, varijacije 9 elemenata imaju 13 slučajeva, varijacije 10 elemenata imaju 5 slučajeva i varijacije 11 elemenata imaju 1 slučaj. Ovakav odnos broja elemenata i broja slučajeva određuje izabrani sistem, a ne zakon varijacija. Po zakonu varijacija većem broju elemenata bi

150 Sol LeWitt, *Arcs, Circles & Girds*, Kunsthalle Bern & Paul Brianchini, Bern, 1972.

151 Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes*, John Weber Gallery, New York, 1974.

152 Sol LeWitt, *The Location of Lines*, Lisson Publications, London, 1974.

153 Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 86–87, rad *Four Basic Colours*, u: John A. Walker, *Art Since Pop*, Thames and Hudson, London, 1975, sl. 39.

odgovarao veći broj slučajeva, ali pošto je u pitanju struktura određene sintakse (šestougao nik sa dijagonalama) ona diktira broj mogućnosti. Drugi nivo na koji knjiga ukazuje vezan je za odnos: propozicione sheme varijacija, crteža pojedinih slučajeva i fotografije objektno realizovanog crteža. LeWitt pokazuje distinkcije pojavnosti vizuelnog u rasponu od sheme preko ikoničkog znaka (dokumenta) do samog prisutnog objekta.

LeWitt je realizovao niz tekstova kao vizuelno umetničko delo. Tekst se javlja trostruko: (1) kao vizuelni predložak strukturalne intervencije, (2) kao deo dijagramske strukture koja iznosi propoziciju rada i (3) kao sinhronicitet vizuelnom. Kada se tekst javlja kao vizuelni predložak strukturalne intervencije, na primer delo *Iz reči umetnost; plave linije u četiri ugla, zelene linije na četiri stranice i crvene linije između reči*,<sup>154</sup> on se transformiše iz semantičkog u sintaktički model, a recepcija čitanjem u vizuelnu percepciju. LeWitt je izveo jednostavnu operaciju: reč umetnost koja se javlja više puta u tekstu aproksimirao je u tačku, drugim rečima, iz zapisa “reči umetnost” povlačio je linije ka uglovima i središtima stranica papira na kome je odštampan tekst i između reči. Naznačenom operacijom, uspostavljanjem primarne sintakse, omogućeno je da se preko teksta postavi mreža ili raster linija, čime su suprotstavljena dva rastera – raster linija i raster *tkanja* teksta. Kažemo *tkanja* teksta, pošto izvorno reč *textus* (lat) znači tkanje. Uspostavljanje mrežne ili raster strukture metafora je teksta. Kada se tekst javlja kao deo dijagramske strukture, on ukazuje na kojim pretpostavkama je zasnovana partikularna sintaksa određenja umetničkog rada. Sinhronicitet teksta i vizuelne strukture LeWitt je razradio u nekoliko knjiga i grafika. Knjiga *The Location of Lines* je načinjena tako da je na levoj strani tekst, a na desnoj crtež koga gradi jedna prava linija u raznim položajima. Tekst na levoj strani opisuje položaj nacrtane linije na desnoj strani. Na primer, nacrtana je linija koja spaja sredine vertikalnih ivica knjige, a tekst glasi “linija od sredine leve ivice do sredine desne ivice”. Sinhrono pojavljivanje teksta i vizuelne strukture može da se tumači na više načina: (a) tekst je diskurzivni koncept, tj. propozicija koju je umetnik sproveo vizuelizacijom, (b) tekst je prevod vizuelnog jezika u diskurzivni jezik, (c) tekst je diskurzivni opis nediskurzivne vizuelne pojavnosti, tj. vizuelna nediskurzivna pojava je referenca ili denotacija (značenje) diskurzivnog iskaza i (d) tekst i vizuelna diskurzivnost su dve sinhrono pojavnosti između kojih se uspostavlja tautološka relacija. Zadržaćemo se na tumačenjima koja odnos teksta i vizuelne strukture vide kao referentni, odnosno kao tautološki odnos. Ako su relacije teksta i vizuelne strukture referentne, mogu se podvrgnuti analizi istinitosti te relacije. Možemo se pitati da li rečenica na levoj strani istinito referira crtežu na desnoj strani; ako se utvrdi da je tako, možemo se dalje zapitati koliko ona iscrpno referira crtežu, itd. Očekuje se da tekst nešto govori o vizuelnoj strukturi. Ako odnos teksta i linije posmatramo kao tautološki odnos, a to znači da između teksta i linije postoji identitet, da su oni međusobno identični (istiniti), za sve moguće istinosne uslove, tada za nas tekst ne govori o *liniji*, a linija nije referenca ili denotacija teksta, već su i tekst i linija reference ili denotacije jednog istog koncepta. Tekst i crtež su dve različite pojavnosti, u dva različita medija, jednog istog koncepta ili zamisli o položaju linije na stranici knjige. Pošto inicira sve ove mogućnosti, LeWittov rad se može odrediti kao rad konceptualne umetnosti, a rad konceptualne umetnosti je rad sa različitim mogućnostima prezentacije koncepta i refleksije o konceptu. U knjizi *The location of straight, notstraight & broken lines and all their combinations*<sup>155</sup> LeWitt polazi od zamisli:

Lokacije prave, nepravne i isprekidanih linija, kao i svih njihovih kombinacija, koja je određena sa sedam propozicija:

1. Lokacije prave linije.
2. Lokacije nepravne linije.
3. Lokacije prekidne linije.
4. Lokacije prave i nepravne linije.
5. Lokacije prave i prekidne linije.
6. Lokacije nepravne i prekidne linije.
7. Lokacije prave, nepravne i prekidne linije.<sup>156</sup>

Svaka propozicija je realizovana na dve strane knjige: na levoj strani je tekst propozicije, a na desnoj su crtež i tekst koji opisuje crtež ili je njegov diskurzivni ekvivalent. Ovakvom strukturom LeWitt potvrđuje pretpostavku o razlikovanju reference i tautologije. Tekst propozicije na levoj strani je koncept (zamisao rada), a crtež i tekst na desnoj strani su dve moguće medijske realizacije čulne pojavnosti koncepta, međusobno tautološki identične. Tekst na levoj strani, na primer, glasi:

Lokacija prave linije.

To je osnovni koncept, a tekst sa crtežom na desnoj strani glasi:

154 Sol LeWitt, MOMA, New York, 1978, str. 115.

155 Sol LeWitt, *The Location of Straight, Not Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, John Weber Gallery, New York, 1976.

156 Sol LeWitt, *The Location of Straight, Not Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, str. n.n.

Prava linija, koja je jednaka polovini dužine polovine rastojanja između centra strane i tačke na polovini puta između srednje tačke desne ivice i gornjeg desnog ugla, nacrtana je u smeru sredine leve ivice stranice iz tačke koja je na polovini puta između središta donje ivice stranice i tačke koja je na polovini puta između tačke koja je na polovini puta između središta desne ivice stranice knjige i gornjeg desnog ugla a nalazi se na polovini puta između centra stranice knjige i polovine desne ivice stranice.

Tekst je diskurzivna pojavnost koncepta lokacije prave linije, kao što je i crtež vizuelna pojavnost koncepta lokacije prave linije. Još jedan bitan problem LeWittovog rada je odnos primarnog i složenog. LeWitt pokazuje da se složeni i vizuelni i diskurzivni sistem zasniva na ponavljanju ili povećavanju broja elemenata primarnog sistema. Analogija sa zamislama atomskih stavova i izgradnje deskripcije sveta na atomskim stavovima je očita.

Noviji LeWittov rad na zidnim slikama zasniva se na vizuelizaciji koncepta (sheme). Njegovi rani zidni crteži imali su za cilj da pokažu da je umetničko delo koncept koga grade *ideje*, o čemu je pisao u "Stavovima o konceptualnoj umetnosti", realizacija je bila drugi nivo rada a uključivala je rad i personalnost drugih ljudi. U tekstu "Načini zidni crtež" LeWitt ukazuje na sledeći smisao i intencionalni okvir:

Umetnik zamišlja i planira zidni crtež. Crtač ga realizuje (umetnik može delovati kao sopstveni tehnički crtač); tehnički crtač interpretira plan (pisan, izgovaran ili crtan).

Crtačeve odluke vezane za plan deo su plana. Svaka individua je jedinstvena, ako različitim individuama date iste instrukcije, one će ih različito razumeti i realizovati.

Umetnik mora dopustiti različite interpretacije svog plana. Crtač uočava umetnikov plan, i svojim ga iskustvom i razumevanjem prestrukturira.

Umetnik ne predviđa crtačeve doprinose, ni onda kada je sam umetnik crtač. Kada isti crtač dva puta sledi isti plan nastaje dva različita umetnička rada. Niko ne može istu stvar dva puta ponoviti. Umetnik i crtač postaju saradnici u pravljenju umetnosti.

Svaki čovek različito crta liniju i svaka osoba različito razumeva reči.

Ni linije ni reči nisu ideje, one su sredstva za prenošenje ideja. Sve dok se plan ne prekrši, zidni crtež predstavlja umetnikovu umetnost. Ako se prekrši, crtač postaje umetnik, a crtež njegov umetnički rad. Umetnost je tada parodija originalnog koncepta.

Prateći plan, crtač može da načini greške. Svi zidni crteži sadrže greške, one su deo rada.

Plan egzistira kao ideja i zahteva da se stavi u optimalnu formu. Ideje zidnih crteža su kontradikcije ideje zidnog crteža.

Eksplicitni plan treba da dopunjava završeni zidni crtež. Oni su podjednako važni.<sup>157</sup>

Rani LeWittovi zidni crteži slede postavljeni plan. Vizuelno su relativno neutralni, a smatraju ih krajnjim instancama konceptualnog determinizma, prevođenja koncepta u konkretni plan i realizacije plana i koncepta. Realizuju se dve međusobno različite subjektivnosti: (a) subjektivnost umetnika i (b) subjektivnost prvog interpretatora – osobe koja realizuje rad. Uobičajenoj shemi umetnika, dela i posmatrača, tj. shemi koncepta, dela i posmatračeve interpretacije, LeWitt suprotstavlja misao da je prva interpretacija umetnosti sam čin realizacije umetničkog rada i da ona prethodi, ali se i uključuje u sve sledeće interpretacije. U ranim zidnim crtežima LeWitt pokazuje da rad umetnosti ne može da se određuje isključivo u terminima subjektivnosti, objektivnosti ili slučaja, jer u prirodu umetnosti ulaze aspekti objektivnosti, subjektivnih učinaka, greške i slučaja. Umetnik koji uspostavlja koncept za zidni crtež postavlja model u koji se upisuju njegove subjektivne i lične odrednice, a postavlja ga kao relativno objektivnu shemu ograničenu umetnikovim sposobnostima, umećem, mentalnom kombinatorikom, intencionalnim i ličnim izborima, slučajem i greškama. Za crtača su umetnikov plan i koncept objektivni zahtev za interpretacijom i sprovođenjem, ali zbog njegovih mentalnih, medijskih i drugih sposobnosti, pa i slučajnih grešaka, interpretacija i realizacija plana postaju novi sistem subjektivno-objektivnih interakcija. U najprimarnijem smislu LeWitt je ranim zidnim crtežima ostvario intertekstualni okvir odnošenja plana i realizacije plana (koncepta i dela).

Kasniji zidni radovi<sup>158</sup> su slike zasnovane na prevođenju različitih LeWittovih konceptualnih shema u planove za zidne postavke. Nove zidne slike nastaju na sličnim principima kao i rane, mada se uočavaju i razlike: (1) nove zidne slike realizuje drugi, ali ne više bilo koji drugi, već profesionalni slikar, čime se ostvaruje relacija koja ima karakter podele rada između projektanta i tehničara (autora i proizvođača), (2) arhitektura u koju se radovi uvode nije više samo jedan od aspekata realizacije rada, već je i prostor koji se transformiše u ambijent, pošto zidne slike slede i prostiru se po zidovima prostorije, (3) slike su izrazite vizuelnosti i monumentalnosti, čime se koncept i proces građenja slike svode

157 Sol LeWitt, "Doing Wall Drawings" (*Art Now*, New York, June 1971), iz: *Sol LeWitt*, MOMA, New York, 1978, str. 169.

158 Sol LeWitt, *Wall Drawings 1984–1988*, Kunsthalle, Bern, 1989.

na indekse vizuelne pojavnosti. Prvi susret sa zidnim slikama je susret sa izrazito vizuelnim perceptivnim sistemom, tek u drugom gledanju, kada se savlada *snaga vizuelnog utiska, ekspresija prostora i monumentalnosti*, posmatrač može da pristupi traženju propozicija i konceptualnog ustrojstva rada. Dok su rani zidni crteži, što je sam LeWitt zapazio, protivrečni zidnom slikarstvu, nove zidne slike su korak u evoluciji i razvoju tradicije zidnog slikarstva. One imaju karakter remek-dela, drugim rečima, visoke umetnosti. Ovaj obrt se može posmatrati kao složeni proces započet skeptičkim preispitivanjem njemu prethodeće tradicije modernizma, uspostavljen kao redukcija složenosti te tradicije na *atomske stavove* fenomenologije vizuelnosti i mentalnih reprezentacija, da bi se na nultim elementima zasnovala revizija (obnova) modernističkog impulsa.

U dosadašnjem razmatranju sam razrađivao metodološku tipologiju koju čine redukcija objekta na koncept, produkcija i vizuelizacija koncepata. Pored metodološke, bitne su konceptualne i medijske tipologije.

U LeWittovom radu zapažaju se različiti pristupi konceptu. Primarno, koncept je ono što čine ideje, a što stoji iza ili ispred rada. Odnos koncepta i rada može biti različit: (1) koncept je zamisao rada, a da bi koncept postao dostupan, zamisao je potrebno na neki način realizovati, (2) koncept je sadržaj rada, tj. dvodimenzionalan ili trodimenzionalan rad pokazuje kako koncept izgleda, kako je strukturiran, kako se upotrebljava u praksi umetnosti, itd., (3) koncept je prvi stupanj koji prethodi planu, a plan prethodi realizovanom vizuelnom delu. Koncept kao nešto što čine ideje (zamisliti) nije ni diskurzivan, već mentalno konstituisan, svojstven posrednim pojavnostima uma. S druge strane, ma koliko se diskurzivni i vizuelni planovi pokazuju kao medijski slučajevi koncepta, za LeWitta je diskurzivno bliže konceptu od vizuelnog, pošto u većini radova postoji prepoznatljiva hronološka linija razvoja: koncept, diskurs i vizuelno.

LeWitt upotrebljava različite medije (crtež, tekst, grafiku, knjigu, fotografiju, zidni crtež i sliku) koji referiraju ka konceptu, tj. reference su koncepta. Upotreba različitih medija pokazuje važnost koncepta u odnosu na različite realizacije i ukazuje na različite pojavnosti rada. U tom smislu se LeWittov rad može odrediti kao ekspliciranje različitih pojavnosti u rasponu od naivne *fenomenologije uma*, preko fenomenologije konceptualnih formalizacija (dijagram, tekst, brojna shema), do vizuelnosti (površine, objekta, instalacije i zidnog slikarstva).

Specificiranje i određenje statusa LeWittovog rada problematično je i višeznačno. Problem je lociran oko pitanja racionalnog ustrojstva rada, odnosno da li on može da se svede na trijumf racionalnog redefinisavanja umetnosti ili je racionalnost samo privid koji prekriva mesta koja se mogu transcendirati u rasponu od idealizacije uma do kritičkog razotkrivanja i apsurdna savremenog sveta.<sup>159</sup> Naš pristup LeWittovom radu zasniva se na tezi da njegov rad ima nekoliko relativno različitih izvora (intencionalnih usmerenja) koji se pre problematizuju nego razrešavaju. Neosporno je da LeWittov rad ima odlike racionalizma pošto mentalno, konceptualno i strukturalno uređenje vizuelnog pretpostavlja vizuelnom, materijalnom, prostornom i perceptivnom. Pitanje je: koja vrsta racionalizma karakteriše njegov rad? LeWittov racionalizam se razlikuje od Mondrijanovog po negaciji transcendencije kompozicije slike u kompoziciju sveta, mada mu je sličan po deduktivnom usmerenju – iz koncepta se dedukuje specifični umetnički rad. Od Doesburgovog ili Billovog konkretizma se razlikuje jer rad ne svodi na *čistu* pojavnost konkretnosti dela, mada se po egzaktnosti može prepoznati kao konstruktivistički. LeWittova postavka koncepta delimično koincidira Moholy-Nagyovim slikama rađenim preko telefona, mada se od njih razlikuje po tome što je Moholy-Nagy išao ka verifikaciji objektivnosti i impersonalnosti konstruisanja dela, a LeWitt kroz koncepte nudi sinhronicitet složene pojavnosti uma, koja ne isključuje ni subjektivne ni objektivne interakcije. Od autora minimalne umetnosti LeWitt se razlikuje po uverenju da delo (komad) nije samo po sebi prisutnost *specifičnog objekta*, već da je u korelaciji sa “radom uma” umetnika i interpretatora u rasponu od izvođača-tehničara do publike. LeWittov racionalizam nije celoviti sistem pravila i koncepata, već je mapa fragmentarnih formalnih i racionalno određenih shema. Fragmentarni racionalizam ga povezuje sa skeptičkim modelima zapadnog mišljenja, koji se pozivaju na minimum nužne racionalnosti, ali svaku totalizaciju racionalnog smatraju idealizacijom i mistifikacijom. Mada su LeWittovi radovi modularni, tj. bez središta, i zasnovani na simetričnom i višesmernom multipliciranju, njegova deduktivna shematika je linijska, zasnovana na izvođenju iskaza iz iskaza, modela iz modela, vizuelnosti iz vizuelnosti ili modula iz modula. U modularnom smislu svaki LeWittov rad može nastaviti da se razvija u prostoru i može da se razvoj prekine kod bilo kog modula. Razlikuju se: (1) racionalizacije invencija i proširivanja pojma umetnosti, u pitanju je rad koji je iz određenog područja minimalne umetnosti preusmeren na otkrivanje novih, konceptualnih, osnova rada i (2) racionalizacije produktivne prakse, u pitanju je pomeraj od inventivnog rada, od rada koji je istraživački i prevratnički, u produktivni rad, koji postignuta i dosegnuta znanja i produktivne moći usmerava na produkciju monumentalnih umetničkih dela. LeWittove pretpostavke iz “Stavova o konceptualnoj umetnosti” da racionalni sudovi ponavljaju racionalne sudove, a da nelogični sudovi vode novom iskustvu, pri čemu iracionalne i nelogične sudove treba slediti apsolutno i logično, ukazuju na racionalističke osnove zapadnog mišljenja. LeWitt uvažava neprozirnu prirodu intuicija, ali istovremeno postulira da se izvođenje koncepta, plana realizacije i same realizacije

159 Rosalind E. Krauss, “LeWitt in Progress”, iz: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1985, str. 245–58 i Donald Kuspit, “Sol LeWitt the Witt”, iz: *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, Contemporary American Art Critics, no. 2, UMI RESEARCH Press, 1984.

odvija racionalno, logično i dosledno. LeWittov rad se od uobičajenog racionalizma u umetnosti razlikuje po tome što ne prihvata totalizaciju i univerzalnost racionalizma, već se uvek iznova od rada do rada vraća na početna ishodišta racionalnosti da bi od njih kretao i vraćao im se.

### Primarne logike i primarne strukture: Mel Bochner

Rad Mela Bochnera (1940) u periodu između 1966. i 1973. godine karakterišu postupci transformacije umetničkog rada kao *specifičnog objekta*, preko zamisli serijalnosti u protokonceptualistički rad formulisanja *teorijskog objekta*. Transformacija *specifičnog objekta* u *teorijski objekt* može se posmatrati kroz transformacije prostora, ontologije i jezika. Ako umesto jednog *specifičnog objekta* izložimo seriju objekata, intencije više nisu usmerene na trodimenzionalno ispunjavanje i strukturiranje prostora, već na transformaciju trodimenzionalnog modusa u linijski (vremenski) modus nizanja objekata. U graničnom smislu niz ne potvrđuje objekt, već objekt potvrđuje nizanje ili serijalnost. U pitanju je transformacija prostora. Kada je niz elemenata dat kao serija objekata, bitni morfološki aspekti nisu kvaliteti pojedinih objekata, već njihove relacije, pri čemu se morfološki aspekti relacija razlikuju od ontoloških aspekata objekta. Konceptualnim modelom se određuju uloge relacija. Umesto morfologije objekta suočavamo se sa morfologijom relacija pretežno konceptualnog karaktera. A kako je koncept moguć tek kao jezik, postavlja se drugostepeno pitanje relacija u vizuelnoj seriji (šta je vizuelni jezik) i relacija formulacija koncepta (šta je diskurzivni jezik). Bochnerov rad nudi naznačeni niz transformacionih procesa (prostora, ontologije i jezika) kao umetnički rad, kao teoretizaciju transformacija umetničkog rada. Prostorne, ontološke i jezičke transformacije Bochner ne vidi kao idealizacije u smislu *dematerijalizacije*, one ispituju različite čulne pojavnosti rada, a pre svega istražuju polje relacija vizuelnog i mentalnog. U spisu "Odlomci iz spekulacija (1967–1970)" Bochner iznosi kritiku idealizacija koje određuju konceptualnu umetnost shvaćenu kao dematerijalizaciju umetničkog objekta. Zamisao *dematerijalizacije* je mistifikacija začeta u apstrakciji, zato Bochner smatra da rad sa razdvojenim aspektima nije moguć:

Sva "apstraktna umetnost" se zasniva na uverenju da je prvostepena realnost sačinjena od konstituenata i odvojenih kvaliteta (boje, oblika, teksture, itd.). To postaje materijal za dalje manipulacije. Podstruktura ovog koncepta je napukla. Nije moguće razdvojiti objekte u klasifikatorne komponente, ne bez suštinskog jedinstva koje je osnova njihove egzistencije. Plava boja moje pisaće mašine neodvojiva je od njene glatke površine. Plava površina nije stvorena kombinovanjem "plavog" sa "glatkim". Apstrakcija je analitička metoda, ne reverzibilna jednačina. Sledeći korak u istom pravcu razmišljanja vodi ka dematerijalizaciji. Ako su svi kvaliteti udaljeni, imate de(ne)materijalizaciju (komponenti). Može li se iz činjenice da sama apstrakcija nema verodostojnu osnovu izvesti drugostepeni nivo ... potpuno neontološka umetnost? Moje neslaganje sa dematerijalizacijom nadilazi terminološku prepirku. Nema umetnosti koja ne nosi teret fizikalnosti. Negirati to znači postati ironičan. Reči postavljaju uslove za razumevanje, a baš ono samo održava stare konfuzije. Ono pogrešno vodi ka umetnikovim intencijama, pronalazeći različite puteve uspostavljanja umetnosti ... i načina kako će i koliko dugo opstati.<sup>160</sup>

Bochnerova kritika apstrakcije i dematerijalizacije zasniva se na pragmatizmu koji se može pratiti počevši od Juddovog *specifičnog objekta*. Bochner odbacuje i zamisao *specifičnog objekta*, ukazujući na bitnost konceptualnih relacija u objektu, shemama i diskursu. On svoja dela postavlja kao *teorijske uzorke* ili *teorijske objekte* koje prezentuju specifične kontekstualno-objektne intertekstualne relacije, a izvesne radove označava kao teorijske: *Teorija slikarstva*, *Teorija skulpture*, *Aksiomi indiferentnosti*, *Principi odvajanja* i *Teorija granica*.<sup>161</sup> Radovi sa terminom "teorijski" u naslovu, za razliku od primarnih ilustracija i realizacija matematičkih i logičkih shema, najčešće su eksplanatornog karaktera. Ne samo da se u radu demonstrira specifična teorijska zamisao, ona se i eksplicira kao sistem mogućih slučajeva i realizacija, što posmatraču omogućava da iz rada izvede opštu shematiku projekta, koji može biti realizovan u obliku crteža, dijagrama, teksta, brojne strukture ili instalacije. Rad ispituje granice sistema i mogućnosti logičkog i konceptualnog iscrpljivanja potencijalnih slučajeva vizuelizacije.

Bochnerovi radovi se primarno opažaju kao prezentacije jednostavnih matematičkih i logičkih sistema u nekom potencijalnom vizuelnom sistemu od crteža do instalacije. Postavljaju se dva pitanja: (1) da li su oni *ready made*-i matematike i logike i kao takvi drugostepena istraživanja granica umetnosti? i (2) da li su oni vizuelizacija matematike i logike, tj. kakav je odnos statusa umetnosti i statusa matematike/logike u umetničkom radu? Bochnerovi radovi se ne

160 Mel Bochner, "Excerpts from Speculation (1967–1970)" (*Artforum*, May 1970), iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 56–57.

161 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", iz: *Mel Bochner: Number and Shape*, The Baltimore Museum of Art, 1976, str. 3–57. Videti bibliografiju, str. 65–66.

oslanjaju na tradiciju *ready made*-a, oni u umetnost ne unose date logičke i matematičke sheme izlažući intencije i čin prenošenja shema iz konteksta u kontekst. Međutim, fleksibilnost povezivanja različitih konteksta je daleka oslobađajuća posledica dišanoske tradicije *ready made*-a. Bochner u umetnost ne uvodi matematiku i logiku da bi preispitivao njene kontekstualne i značenjske potencijale, što je središnji problem *ready made*-a od Duchampa do Kosutha, već ih koristi za preispitivanje internih mehanizama građenja korespondencija između misaonog, diskurzivnog i vizuelnog sveta. On se usredsređuje na relacije prvostepenog i drugostepenog jezika, posebno na dvosmislenosti koje se javljaju između drugostepenih logičkih i matematičkih shema i prvostepenih vizuelnih realizacija. Drugostepenoj shemi odgovaraju različite prvostepene realizacije uz izvesne nastale nejasnoće i dvosmislenosti. Bochner radi sa hijerarhijama metajezika i njihovim inverzijama u okviru intertekstualnih odnosa umetnosti i matematike/logike. Pod intertekstualnim odnosom umetnosti (vizuelnih potencijala) i matematike/logike (shema i formula) razume se korespondencija matematičkog ili logičkog diskursa ili fragmenata diskursa (shema i formula) sa partikularnim vizuelnim strukturama. Dva različita teksta, a tekst je svaka struktura sa značenjima, dovode se u korespondenciju elementa sa elementom i relacije sa relacijom. Postupak uspostavljanja intertekstualne realizacije naziva se vizuelizacija, pošto se razvija od diskurzivnog ka vizuelnom tekstu. Nastala korespondencija transformiše diskurzivni okvir logičke i matematičke sheme u vizuelni okvir crteža ili instalacije. Vizuelizacija je oblik transformisanja opšte u specifičnu shemu. *Opštoj shemi* mogu odgovarati različiti oblici prezentacije: formula, dijagram ili tekstualna definicija. *Opšte sheme* na koje referiraju Bochnerovi radovi, sa stanovišta analitičke filozofije možemo shvatiti kao *propozicije*, a specifične vizuelizacije kao *iskaze* kojima se propozicije saopštavaju.<sup>162</sup> Razmotrićemo Bochnerov rad u periodu 1966–1973. kroz nekoliko primera: *Studije za skulpturu* (1966), *Mere* (1969), *Teorija granica* (1969), *Računske alternativne serije (ilustracije Wittgensteina)* (1971), *(prema) aksiomu indifirentnosti* (1971–73) i *Mentalne vežbe* (1972).

*Studije za skulpturu* su izvedene u obliku dijagrama ili tekstualnog odnosa dijagrama i fotografije (videti, na primer, rad *Fotografije i 12 dijagrama*).<sup>163</sup> Dijagrami ili radovi zasnovani na dijagramima i fotografijama skulptura izvedenih iz dijagrama imaju status plana i koncepta. Dijagram *Studija za skulpturu*<sup>164</sup> pokazuje izgled skulptura u sve tri projekcije, u kosoj projekciji i posredstvom numeričke sheme koja određuje serijalni karakter rada. Na osnovu datog plana skulptura se može egzaktno realizovati. U radu *Fotografije i 12 dijagrama* fotografije i dijagrami nisu povezani na način kolaža i plastičke montaže raznorodnog vizuelnog materijala kao u kubizmu ili dadi, već analogno tekstualnoj, tj. semantičkoj vezi dijagrama i fotografije. Dijagrami i fotografije se dopunjuju u determinisanju sintaktičkih i semantičkih aspekata, tj. poruka umetničkog rada. Ovako postavljen rad je *koncept*, on ne prezentuje sam objekt, već informacije o konceptualnoj i pojavnjnoj determinisanosti objekta. Skulpture i konceptualne postavke dijagrama i fotografija mogu se izlagati kao međusobno nezavisni radovi. Objekti-skulpture, koji su objekt Bochnerovog interesa, serijalni su projekti nastali vizuelizacijom i izvođenjem prostornog aspekta iz kvadratne raster matrice. Kvadratna raster matrica tipa 7x7 (kvadrat je podeljen na 49 kvadrata) ispunjavana je brojevima. Brojevi su ispisani u kvadratima, pa se kocke, čija osnova odgovara dimenzijama elementarnog kvadrata rastera, postavljaju u sekcije matrice sa brojevima. Brojevi su ispisani samo u nekim kvadratima matrice, čime su dobijene različite konfiguracije rasporeda kocki. Vrednost upisanog broja kazuje koliko će se kocki po vertikali postaviti na jednom kvadratu. Suočavajući horizontalnu i vertikalnu distribuciju elemenata, Bochner je suočio dva načela strukturiranja: (a) horizontalni, zasnovan na relativno arbitrarnom izboru kvadrata koji će biti popunjeni, a može se smatrati prostornim i (b) vertikalni, zasnovan na egzaktnoj vizuelizaciji relativno arbitrarno izabranih brojnih vrednosti, a može se smatrati konceptualnim. U izvesnim radovima<sup>165</sup> Bochner je numeričke vrednosti korespondirao sekundama i minutima, odnosno slovima alfabeta, itd. Broj nije *platonistički aspekt sveta* i determinišući okvir realizacije rada, već je jedan način uspostavljanja *podataka* koji će determinisati rad. Brojevi daju sintaktičku shemu koja naknadnim uspostavljanjem referenci (sa vremenom, slovima, itd.) zadobija semantičke vrednosti.

Radovi pod nazivom *Mera* realizovani su u obliku koncepta i instalacije. Koncept uobičajeno čini dijagram koji daje prostorne dimenzije nekog potencijalnog prostora ili samog papira na kome se dijagram realizuje. Prostorna instalacija, na primer *Mere: grupa B (Sobne serije)*,<sup>166</sup> realizovana je tako što su sve bitne (standardne) dimenzije prostorije (galerije) iscrtane i ispisane na zidu. U instalaciji *Mere serija: formulom C (krug)*<sup>167</sup> u nacrtanom krugu na zidu između poda i plafona ispisani su različiti podaci o dimenzijama zida, formule površine i obima kruga, proračun površine i obima kruga, itd. Pored rada sa prostornim koordinatama i dimenzionisanjem visine, dužine i širine, Bochner je realizovao i radove (crteže i instalacije) sa ugaonim dimenzijama. Radovi sa *merama* (širina, visina, dužina, ugao) pružili su Bochneru

162 Propozicija "Kiša pada." može biti izrečena na različite načine ili različitim jezicima "Kiši.", "It's raining.", itd. Na isti način jedna logička propozicija može biti vizualizovana različitim medijima (crtež, instalacija, performans, zidna slika itd) i na različite načine.

163 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 2.

164 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 2.

165 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 4.

166 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 16.

167 Videti Bochnerov rad u katalogu izložbe *Information*, MOMA, New York, 1970, str. 24.

mogućnost: (1) da izvesne standardne sisteme orijentacije i primarnog modelovanja prostora izloži kao umetničke radove (nivo ready made), (2) da izvesne sisteme dovedene do podrazumevanja demonstrira u artificijelnom prostoru umetničkog rada i (3) da pokaže tautološke odnose konkretnih prostora (papira, zida ili sobe) i artificijelnih sistema merenja. Vizuelne konfiguracije postaju doslovne uz pomoć tautologije. Put ka doslovnom vizuelnom prezentiranju Bochner anegdotski opisuje u jednom pismu:

Prvi rad sa merenjem nastao je u trenutku kada nisam bio u stanju bilo šta da stavim na papir. Nije bilo ničeg vrednog što bi se dalo zabeležiti. Zurio sam u dva komada papira na zidu. Iznenada sam ugledao prostor između njih. Video sam da je on objekt kao i papir. Izmerio sam rastojanje i ispisao sam ga na zidu... Kada sam papire skinuo sa zida, ostala je sama mera. To me je zbnjivalo i još uvek me zbnjuje. Šta znači zapisati na zidu "25 inča"?<sup>168</sup>

Rad *Teorija granica* sastoji se od nekoliko dijagrama koji se mogu razumeti kao plan za zidnu instalaciju. Dijagrami u nazivu imaju reč "teorija" zato što na konceptualnom planu rešavaju aspekte konkretne prostorne instalacije. Oni su drugostepeni modeli u odnosu na realizacije na zidu. Rad je određen i nizom stavova, a polazni glasi:

Nijedna misao ne egzistira bez podloge koja je drži.<sup>169</sup>

Bochner raspravlja o konceptu *granica*, polazeći od opšteg stava koji traži granice misli, a za konceptualistički nemetafizički pristup umetničkom materijalu granice misli su materijalni objekti koji podržavaju i verifikuju strukturiranje misli. S druge strane, granicu vidljivog Bochner vitgenštajnovski određuje mogućnošću zamišljanja:

Ono što se ne može zamisliti, ne može se ni videti.<sup>170</sup>

Između ove dve granice, (1) određenje materijalnim potencijalom sveta i (2) materijalnim potencijalom uma, Bochner uspostavlja vizuelne predloške granica crteža kvadrata. On određuje svoj rad sledećim iskazom:

TEORIJA GRANICA: (#1–4) NA ZIDU BRAON PIGMENT

ISKAZ SKUPA POZADINSKIH PRINCIPA

RAZOTKRIVANJE ... IZA RELACIJA

(JASNE RELACIJE – PO TOME

SE ONA RAZLIKUJE OD

HIPOTEZA ILI SPEKULACIJA)

OD POVRŠINE (KAO FILMA) DO NJENIH GRANICA (GRANICA

JE ARBITRARNA NAMETNUTA OGRADA)

PRVI TERMIN JEZIČKOG

REFERIRA POZICIJI FILMA

U ODNOSU NA GRANICE

DRUGI TERMIN RAZLOMKA REFERIRA

KONTINGENTNOSTI FILMA S OBZIROM NA ZNAČENJA

OGRADA

OGRADA SE NE RAZMATRA KAO GRANICA VEĆ, KAO USLOV POLOŽAJA<sup>171</sup>

Rad se sastoji od četiri kvadrata iscrtana na zidu. Prvi kvadrat je obojen braon pigmentom, a u sredini je u formi razlomka ispisana formula AT/IN (NA/U). Drugi je obojen braon pigmentom, boja prelazi preko ivica kvadrata na zid izvan kvadrata, a u sredini je u formi razlomka ispisana formula OVER/IN (PREKO/U). Treći je obojen braon pigmentom samo u sredini, na mestu gde je ispisana formula u obliku razlomka " /IN" ( /U), ali je gornji član razlomka ostao neispisan. Četvrti kvadrat nije obojen, obojena je neposredna površina sa spoljne strane kvadrata, dok je u sredini kvadrata ispisana formula u obliku razlomka AT/OUT (NA/IZVAN). U opisanom diskurzivnom i vizuelnom sistemu uočavamo niz distinkcija: (1) kvadrat je kontura i bojena površina, (2) prvi ili gornji termin razlomka opisuje odnos ove dve površine, a drugi termin opisuje poziciju boje (ili bojene površine) u odnosu na konturu kvadrata. U prvom slučaju formula "NA/U" referira na to da se obe površine poklapaju (prvi termin) i da je bojena površina u kvadratnoj konturi (drugi termin). U drugom slučaju formula "PREKO/U" referira na to da bojena površina prelazi preko konture kvadrata (prvi termin), ali da ga i dalje popunjava (drugi termin). U trećem slučaju formula " /U" referira na to da je boja u konturi kvadrata, zato nema prvog termina, a drugi termin kazuje da je boja u kvadratu. U četvrtom slučaju formula "NA/IZVAN" referira na to da je boja izvan konture kvadrata (drugi termin), ali da je u njegovoj blizini (prvi termin). Odnos boje i konture može

168 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 12.

169 Mel Bochner, "No Thought Exisists Without A Sustaining Support", u: "Documentation in Conceptual Art", iz: Gregory Battcock (ed), *Idea Art, Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1973, str. 180–181.

170 Mel Bochner, "10 pretpostavki rada", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str 17.

171 Mel Bochner, "No Thought Exisists Without A Sustaining Support", u: "Documentation in Conceptual Art", str. 181.

se uspostavljati reverzibilno: od diskurzivne formule ka crtežu i od crteža ka diskurzivnoj formuli. Crteži i diskurzivne formule su, na drugostepenom nivou, granice misli i viđenja: (1) misao nije moguća bez podloge koja je drži, (2) ono što se ne može zamisliti i izreći ne može se ni videti.

Delo *Računske alternativne serije (ilustracije Wittgensteina)*<sup>172</sup> sastoji se od deset crteža. Svaki crtež je strukturiran linijama načinjenim od brojeva. Strukturalna konfiguracija je izvedena iz sheme kvadrata, na primer, struktura simetrala strana i uglova kvadrata, konture kvadrata i dijagonala, itd. Ispod crteža ispisan je naslov rada i tekst iz Wittgensteinovih spisa. Prema Brendi Richardson, Bochnerov rad je izveden kao omaž Wittgensteinu, ali i kao koncept konvertovanja teksta u sliku:

Nije stvar u tome da se načini slika "sa" tekstem, pre je u pitanju odnos "čitanja" vizuelne slike i čitanja jezika. Da bi uspostavio ili komunicirao potencijalno nova značenja, umetnik je istraživao izvore i varijacije vizuelne percepcije. *Ilustracije Wittgensteina* uključuju citate iz Wittgensteinovog spisa "O izvesnosti" u donjem levom kraju svakog crteža, kao i brojeve sa alternativnim shemama njihovog čitanja (vertikalno, horizontalno, dijagonalno, odgore nadole, zdesna nagore i pod raznim uglovima) i dve vrste oblika (linijska konfiguracija napisanih brojeva i geometrija površine negativnog prostora osnove belog papira). Crteže možemo da čitamo na tri načina (kao doslovni tekst, numeričke linije i oblik); kao pojedinačni list i kao sekvencu od deset načinjenih segmenata koji čine celinu. Rad *Računske alternative, Ilustracije Wittgensteina* pruža stvarna alternativna čitanja, ili perceptivne alternative. Crteži ocrtavaju promenljive putanje preko kojih oko može da putuje.<sup>173</sup>

Zadržaćemo se na poslednjem crtežu iz serije. Čine ga četiri linije upisane u zamišljeni kvadrat: simetrale strana kvadrata i simetrale uglova kvadrata (dijagonale). Svaku liniju gradi zapisani niz brojeva. Vertikalna simetrala koja spaja sredine gornje i donje ivice kvadrata brojni je niz koji počinje na gornjem kraju i čine je brojevi od 0 do 50, broj 25 je u preseku simetrala zamišljenog kvadrata. Horizontala simetrala spaja sredine vertikalnih stranica kvadrata, a čine je brojni nizovi koji počinju od preseka simetrala, tj. broja 25, i ulevo i udesno rastu: 25, 26, 27, ..., 44. Levi niz završava brojem 44, a desni brojem 45, što je posledica neravnomerne gustine pisanja. Dijagonale zamišljenog kvadrata takođe čine brojni nizovi koji započinju iz presečene tačke sa brojem 25. Dijagonala, koja se završava u gornjem levom uglu, završava se brojem 54. Dijagonala koja se završava u gornjem desnom uglu, završava se brojem 53. Dijagonala koja se završava u donjem levom uglu završava se brojem 56. Dijagonala koja se završava u donjem desnom uglu završava se brojem 54. Wittgensteinov zapis glasi:

309. Da li pravilo i iskustveni stav prelaze jedno u drugo.<sup>174</sup>

Kako možemo tumačiti crtež? Prvi pristup odgovara zamisli Brende Richardson o različitim percepcijama i čitanjima, preciznije, o transformacijama čitanja u vizelnu percepciju i percepcije u čitanje. Sa veće udaljenosti, linije načinjene od brojeva vidimo kao linije, a crtež kao izvesnost i iscrpljivanje geštalta. Sa udaljenosti koja omogućava razaznavanje brojeva, slika se pred okom ukazuje kao ambivalentni prikaz vizuelne strukture i strukture brojeva. Čitanje strukture brojeva otkriva nam principe uspostavljanja brojne strukture: vertikalna simetrala je osnovni niz iz koga su izvedeni drugi nizovi s obzirom na broj 25 koji se poklapa sa središtem zamišljenog kvadrata. Opisivanje brojnih nizova i dužina linija koje oni čine otkriva anomaliju koja je posledica neravnomerne gustine pisanja. Ako bi se poštovala pravila geometrije, grane simetrala strane trebalo bi da su međusobno jednake dužine, kao što su i grane dijagonala koje idu ka uglovima. Međutim, linije koje grade grane, na primer simetrala, jednake su dužine, ali ih ne čini isti broj cifara, što je posledica neravnomerne gustine pisanja. Razlika između gustine brojnog zapisa i realne geometrijske dužine linije je razlika između iskustva stečenog percepcijom i znanja postignutog čitanjem. Wittgensteinovo pitanje, navedeno u donjem levom uglu crteža, problematizuje naznačenu anomaliju: da li pravilo i iskustveni stav prelaze jedno u drugo, odnosno da li percepcija prelazi u čitanje, da li slika prelazi u tekst, i obratno? Ova pitanja su posledica anomalije koju crtež demonstrira, zato crtež nije samo *specifični objekt* umetnosti, već je i *teorijski objekt* umetnosti. To što je crtež teorijski objekt umetnosti znači da se primerom problematizuje jedan drugostepeni problem: problem percepcije i čitanja, vizuelnog i teksta, brojnog niza i dužine linije. Bochner se dvadeset godina nakon prve verzije rada po Wittgensteinovoj knjizi *O izvesnosti* vratio tada naznačenim problemima. Za malotiražno i ekskluzivno izdanje Wittgensteinove knjige izveo je dvanaest crteža/grafika. Okvir svojih intencija naznačio je u propratnom tekstu:

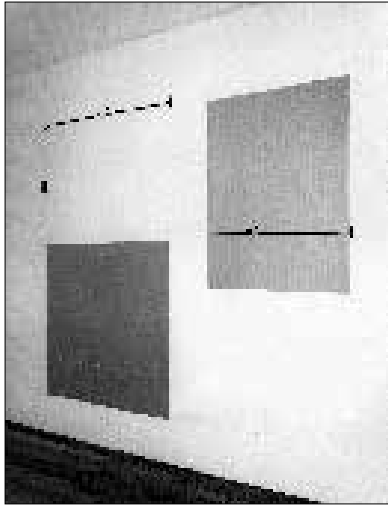
Kada sam počeo da razmišljam o ilustrovanju Wittgensteinove knjige *O izvesnosti* prvo pitanje koje sam morao da postavim bilo je "šta znači ilustrovanje neke ideje?" Latinski koren glagola ilustrovati je *illustrare*, što znači osvetliti. U tom smislu ilustrovanje nije isto što i prikazivanje. Ilustracija je (poput iluminacija

172 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", iz: *Mel Bochner: Number and Shape*, The Baltimore Museum of Art, 1976, str. 21–25.

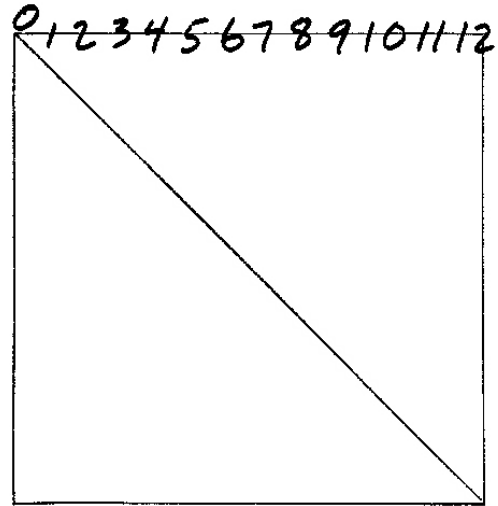
173 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", str. 25.

174 Ludvig Vitgenštajn, *O izvesnosti*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988, str. 51.

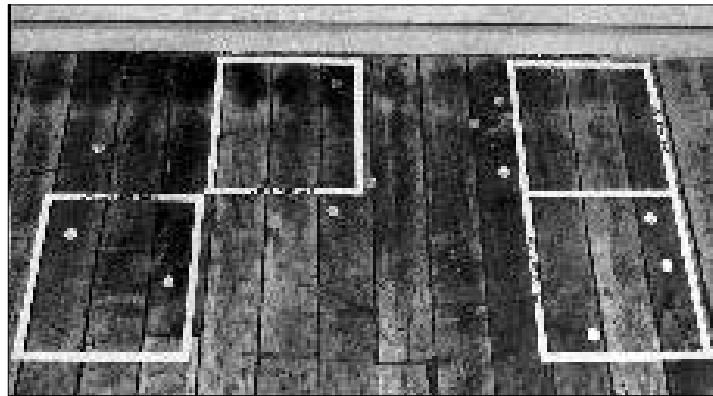




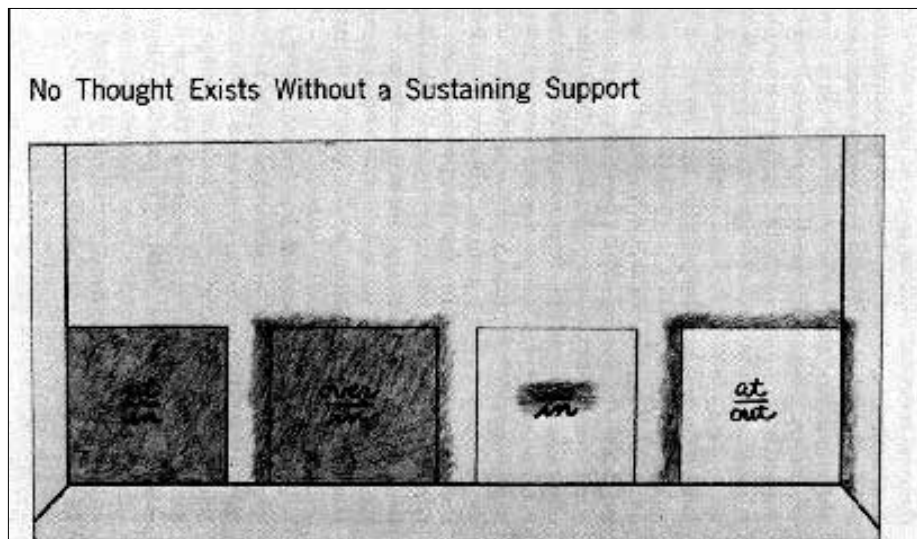
Mel Bochner, *48 Standards(a)*, 1969.



Mel Bochner, *Counting Alternatives Series (The Wittgenstein Illustrations)*, 1971.



Mel Bochner, *(toward) Axiom of Indifference*, 1971–1973.



Mel Bochner, *Teorija granica*, 1969.

u srednjovekovnim rukopisima) osvetljena ideja. Učinilo mi se da će niz slika, pre nego pojedinačna slika, pojasniti narativni razvoj, konstantno kruženje i dvosmisleni Wittgensteinov pristup filozofiji. Samo bi serije slika mogle pokazati kako je sumnja bila ugrađena u metod.

Temeljna matrica mojih slika proizašla je iz klasičnog modela kvadrata, podeljenog simetralama i dijagonalama, što je od Leonarda do Dürera i Descartesa simbolizovalo strukturu razuma. U mojim crtežima za knjigu *O izvesnosti*, ovaj skelet predstavlja *datost*, polje, onakvo kakvo ono jeste, tamo gde misao postaje vidljiva. Geometrija konfiguracija stvara sintaksu. Računanje je protok mentalne energije. Odluke (otuda i sumnje) moraju se donositi na svakom preseku. Brojevi ispisani rukom (nikako nacrtani), promene gustine i nesavršenosti njihovog ispisivanja, predstavljaju spontanost misli.<sup>175</sup>

Rad (*prema*) *aksiomu indiferentnosti*<sup>176</sup> za ovu studiju mi je preporučio Bochner. Sastoji se od niza instalacija u kojima se demonstriraju relacije kvadrata (čiju konturu gradi lepljiva traka) i kamenčića/novčića izvan kvadrata ili u njemu. Svakoj kombinaciji korespondira natpis koji izriče jedan od iskaza tipa “biti u”, “biti izvan”, odnosno, korespondira kvantifikatorima iz teorije skupova: “neki”, “svi”, “nijedan”, itd. Ovako postavljena shema varira se kroz različite slučajeve i međusobne kombinacije. U radovima realizovanim u ateljeu, Bochner je ispitivao sledeće iskaze i njima odgovarajuće situacije: *neki kamenčići su izvan kvadrata*, *neki kamenčići nisu izvan kvadrata*, *svi kamenčići su izvan kvadrata*, *svi kamenčići nisu izvan kvadrata*, *svi kamenčići nisu u kvadratu*, *svi kamenčići nisu izvan kvadrata*, *neki kamenčići nisu u kvadratu*, itd. U instalaciji u galeriji Sonnabend u Njujorku (1973) Bochner je koristio tri novčića i iskaze tipa “neki su izvan”, “neki nisu izvan”, “svi su izvan”, “svi nisu izvan”, “svi su u”, “svi nisu u” itd. Rad na instalaciji karakteriše put od teorije (teorijskih nacrti/konceptata) ka realizaciji instalacija. Teorijski nacrti pod nazivom *Teorija deskripcije* daju osnovne logičke sheme: “svi kamenčići su na papiru”, “svi kamenčići su izvan papira”, “neki kamenčići su na papiru” i “neki kamenčići su izvan papira”, kao i rasporede papira sa kamenčićima u prostoru. Metod Bochnerovog rada je ekspliciran u rukom pisanom tekstu pod nazivom “Opšta teorija deskripcije”:<sup>177</sup>

A – svi kamenčići su na papiru  
 B – neki kamenčići su na papiru  
 C – neki kamenčići nisu na papiru  
 D – svi kamenčići nisu na papiru  
 A1 – svi kamenčići nisu izvan papira  
 B1 – neki kamenčići nisu izvan papira  
 C1 – neki kamenčići su izvan papira  
D1 – svi kamenčići su izvan papira  
 A = A1                      B=C=B1=C1 strukturalno  
 B = B1 kondicionalno  
 C = C1                      A=D1 gramatički  
 D = D1                      D=A1.

Metod se zasniva na konceptualnom propozicioniranju svih mogućih slučajeva relacija papira i kamenčića. U drugom koraku rad se zasniva na utvrđivanju tautologija. Sa stanovišta kondicionalnog poređenja, slučajevi A, B, C i D su jednaki (ili tautologije) slučajevima A1, B1, C1 i D1. Sa stanovišta strukturalnog poređenja, slučajevi B, C, B1 i C1 su međusobno tautologije. Sa stanovišta gramatičkog poređenja slučajevi A i D1, odnosno, D i A1 su tautologije. Bochner zatim pokazuje kako se deskriptivni iskaz:

neki kamenčići su izvan kvadrata

prevodi u formulu:

neki od (kamenčića) su izvan (kvadrata)  
 neki od ... su izvan ...

i

neki / su izvan /.<sup>178</sup>

175 *On Certainty / Uber Gewissheit* (Prospectus for The Arion Press limited edition of *On Certainty* by Ludwig Wittgenstein with an introduction by Arthur C. Danto and twelve prints by Mel Bochner), San Francisco, 1991.

176 Mel Bochner, (*toward*) *Axiom of Indifference*, 1971–1973, Sonnabend New York–Paris, 1973.

177 Mel Bochner, (*toward*) *Axiom of Indifference*, 1971–1973, str. 9.

178 Mel Bochner, (*toward*) *Axiom of Indifference*, 1971–1973, str. 17.

Dobijena formula je model po kome se konstruišu različite vizuelne konfiguracije. Na ovako postavljenim *primitivnim* ili *atomskim* iskazima, u smislu Russellovih *atomskih iskaza*, Bochner gradi složene sisteme sa više varijabli. Put dolaženja do vizuelnog rešenja podjednako je važan za koncept, kao što je i koncept važan za pojavnost vizuelne instalacije. Kako su sva tri nivoa podjednako važna, ona se ne isključuju već grade kompleksan drugostepeni diskurs, kakav je, na primer, knjiga ili katalog u kome se ceo projekt izlaže strukturalno, semantički i aksiološki. Konceptualna umetnost u Bochnerovom smislu ne ukazuje se kao redukcija ili dematerijalizacija umetničkog dela, već kao prezentacija različitih nivoa formulacije dela: od mentalne reprezentacije, preko jezičkih i konceptualnih shema, do specifikacije procesa planiranja i projektovanja rada i prezentacije partikularnog prostornog modela (instalacije).

Za kasniji razvoj Bochnerovog rada bitnu ulogu je imao umetnički rad pod nazivom *Teorija slikarstva*.<sup>179</sup> Na podu su postavljene četiri grupe pravougaone novinske hartije na kojima su oslikane geometrijske površine (pravougaone, ili lomljene). Rad je usmeren na ispitivanje uslova koherentnosti sistema koji zavisi od reorganizacije podloge (novinskog lista) u sliku (pravougaoni ili neki drugi bojeni oblik). Ispitivane su mogućnosti oblika, forme, ugla i geometrije u slikarstvu. S druge strane, od 1973. godine Bochner je započeo i rad na zidnim slikama<sup>180</sup> koje su prvobitno zasnovane na brojnim i geometrijskim odnosima, da bi vremenom zadobile sve kompleksniju, a u gestualnom smislu i ekspresivniju formu. U slikama iz sredine osamdesetih godina ekspresivna gestualnost postavke geometrijskih oblika i boje postala je dominantna u odnosu na koncept. Geometrijski oblici i njihovi odnosi postali su sadržaj ekspresionističkog slikarstva, to znači da su prikazani na slikama koje su izvedene u ekspresionističkom maniru gestualnog izraza i traga. I tu se krije specifičan Bochnerov paradoks: ekspresivnim sredstvima, uspostavljenim da bi se izrazili naročiti sadržaji (bol, tuga, ludilo, seksualne traume, strah od smrti, unutrašnja nužnost, itd.) postavljen je neekspresivni sadržaj geometrije. Nastajanje paradoksa se razaznaje iz tri potencijalna razloga: (1) u pitanju je samoironija i kritičko relativiziranje postignutog konceptualnog sistema, drugim rečima, umetnik od sopstvene istorije pravi umetnost, ali ne više u duhu pikasovskog autoeklektičnog i egocentričnog citiranja genijalnog umetnika, već na drugostepenom nivou ironiziranja postavki, okvira i rezultata rada, (2) u pitanju je suočavanje sa granicama kulture kojoj pripada, odnosno, većina umetnika Bochnerove generacije, a tu je Bochner jedna od vodećih ličnosti, rad je započela na kritici modernističkih grinbergovskih dogmi o autonomiji slikarstva, a zasnovanih na apstraktnom ekspresionizmu, pri čemu je kritičko odvajanje imalo svoju granicu u konceptualnoj umetnosti, a kada je konceptualna umetnost dovedena do krajnjih instanci, povratak je bio povratak ishodištima kulture, tj. modernizmu, (3) u pitanju je estetizacija konceptualističkih realizacija i rezultata: produktivni i teorijski rezultati konceptualne umetnosti su neestetski ili estetski neutralni ili na minimumu/pragu estetskih kvaliteta, dok se tržišni i receptivni zahtev za delom (ili remek-delom) (to je isti zahtev zbog koga Sol LeWitt ulazi u produkciju monumentalnih dela), mogu ostvariti povratkom (revizijom, rekonstrukcijom, revitalizacijom) na neke od bitnih estetskih modusa slikarstva i skulpture: monumentalnost, direktnost, virtuoznost, reprezentativnost, bogatstvo i raznovrsnost materijala, snaga gesta i iskrenost.

179 Shaun Caley, "Mel Bochner", *Flash Art* no. 134, May 1987, str. 81.

180 Brenda Richardson, "Mel Bochner: Number and Shape", iz: *Mel Bochner: Number and Shape*, The Baltimore Museum of Art, 1976, str. 43–57 i Shaun Caley, "Mel Bochner".





# KONCEPTUALNA UMETNOST

# ZAMISLI, ISTORIJE I GEOGRAFIJE KONCEPTUALNE UMETNOSTI

## Okolo pojma konceptualna umetnost

Konceptualna umetnost<sup>1</sup> (*Conceptual Art*) je naziv za autorefleksivne, analitičke, kritičke, proteorijske i metajezikičke umetničke prakse, zasnovane na istraživanju karaktera, koncepta i sveta umetnosti. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su *koncepti* (vizuelno-verbalni predlošci) i *teorijski objekti* (umetnička dela kao uzorci teorijske rasprave), koji se pojavljuju na institucionalnom, aksiološkom ili interpretativnom *mestu* izlaganja likovnog umetničkog dela, a njihov smisao je:

- (a) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentovanja, recepcije i potrošnje autonomne i visokoestetski izvedene umetnosti i
- (b) zasnivanje proteorijskog istraživanja u domenima umetničkih praksi iz kojih je teorija bila isključena (modernistička nemost slikarstva i skulpture).

Konceptualna umetnost je autorefleksivna pošto se zasniva na specifikaciji procedura izvođenja umetničkog dela, na proteorijskoj indeksaciji konteksta izvođenja i recepcije umetničkog dela, odnosno na analizi sveta ili sistema umetnosti kao oblika kulturalne i društvene politike. Konceptualna umetnost je analitička jer je zasnovana na posmatranju umetnosti u formalnom i političkom smislu kao *društvenog konstrukta*, a ne kao područja autonomnog estetskog, bezinteresnog iskustva. Konceptualna umetnost je stvarno- ili pseudokritička praksa jer se zasniva na problemskom pristupu statusu i funkcijama umetnosti, kulture i društva. Reč je o proteorijskoj praksi jer se u konceptualnoj umetnosti uspostavlja važnost intelektualnog (konceptualnog i teorijskog) rada ili, barem, konceptualnih i teorijskih referencijalnosti. Metajezikički ili drugostepeni status konceptualne umetnosti je uspostavljen time što se konceptualna umetnost postavlja kao interpretacija, modelovanje ili zastupanje pojedinačnog problema umetnosti, sa pozicije *jezika* ili teorija, odnosno iskustva izvan umetnosti. Time što traže gledište izvan umetnosti na umetnost, konceptualni umetnici započinju, bitnu i temeljnu, autokritiku i, zatim, kritiku modernizma i modernističke utopije o samoj ili autonomnoj umetnosti. Pri tome, konceptualna umetnost kao autorefleksivna, kritička, proteorijska i metajezikička praksa u umetnosti jeste *istraživačka praksa*. Njen istraživački karakter se razlikuje od pronaučnog istraživačkog karaktera neokonstruktivizma i istraživačkog emancipatorskog rada fluksus umetnika, po tome što se u njoj *istraživanje* određuje kao konceptualna terapija sopstvene discipline u Wittgensteinovom<sup>2</sup> smislu ili kao neka vrsta detektivskog pretraživanja *problemskih slučajeva* u složenim praksama i bihevioralnostima sveta umetnosti, kulture i društva.

## Pojam i pojmovi konceptualne umetnosti

Konceptualna umetnost u istorijskom periodu njenog formiranja i razvoja (1966–78) nije bila konzistentan pravac ili *stil* već *hibridno* mnoštvo uporednih, konfrontiranih ili konkurentskih umetničkih i teorijsko-kritički orijentisanih pojava, tendencija i individualnih praksi. Sve te prakse su bile kritički identifikovane i tumačene, tako da se sa istorijske distance opaža mnoštvo karakterističnih konceptualizacija produkcija u neodređenom i otvorenom polju konceptualne umetnosti.

Naivnom konceptualnom umetnošću<sup>3</sup> nazivaju se radovi zasnovani na jednostavnoj čulno-pojavnoj zameni vizuelnih aspekata umetničkog dela tekstualnim ili dijagramskim predstavama, na primer, Roberta Barryja, Dana Grahama (1942), Roberta Morrisa, Roberta Smithsona. Tekstualnim i dijagramskim umetničkim delom se opisuje i projektuje moguće ili neostvarivo vizuelno, prostorno, konceptualno, mentalno ili vremensko umetničko delo. Na primer, Robert Barry je realizovao delo *Telepatski rad* (1969) zasnovan na propoziciji da će tokom izložbe telepatski komunicirati poruke koje se ne mogu verbalno ili vizuelno komunicirati, a Dan Graham je izložio tekst *1.000.000.000.000.000.000.00000000 milja do ivice znanog univerzuma* (1966). Ovo su dela koja upotrebljavaju oblike komunikacije razvijene u konceptualnoj umetnosti, ali ih ne postavljaju kao konceptualni i teorijski problem. Ovakvu inovativnu, ali ne problemski orijentisanu produkciju, Joseph Kosuth je označio terminom *reaktivna umetnost*<sup>4</sup> (*reactive art*). Razlikovao je tri termina: *estetska*,

1 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972; Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering The Object of Art: 1966–1975*, The MOCA, Los Angeles, 1996; Alexander Alberro, Blake Stimson, (eds), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, 1999.

2 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

3 Joseph Kosuth, "History For", *Flash Art*, Nov–Dec, 1988, str. 100–102.

4 Joseph Kosuth, "Introductory Note to *Art-Language* by the American Editor" (1970), iz: *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 37–40.

reaktivna i konceptualna umetnost. Estetskom umetnošću se naziva razvijena formalistička slikarska i skulptorska produkcija povezana sa kritičkim i teorijskim mišljenjem Clementa Greenberga. Reaktivna umetnost je eklektična, evolucionarna, pseudoistorijska i na kultu individualnog otkrića zasnovana umetnička produkcija:

Ta umetnost teži da povrati shvatanja tradicionalne umetnosti, još ostajući avangardna.<sup>5</sup>

Dok je konceptualna umetnost, za Kosutha, istraživanje kojim rukovode umetnici koji razumevaju da se umetnička aktivnost ne zasniva samo na umetničkim postavkama, već na složenim istorijskim, kulturalnim i društvenim postavkama i uticajima. Stilističkom konceptualnom umetnošću<sup>6</sup> (*Stylistic conceptual art*) naziva se umetnost koja nastavlja ili prenosi formalističke visokomodernističke intencije u nove ili hibridne medije konceptualne umetnosti, pri čemu ne postavlja bazična i kritička pitanja o društvenim, kulturalnim i umetničkim uslovima postavljanja i izvođenja umetničkog dela.

Teorijskom konceptualnom umetnošću<sup>7</sup> (*Theoretical Conceptual Art*) nazivaju se kritičke tekstualne rasprave i eseji, odnosno instalacije i performansi, kojima se istražuju, razmatraju i problematizuju priroda, koncept i smisao umetnosti (umetničkog dela, recepcije umetnosti, sveta umetnosti, istorije umetnosti, institucije umetnosti, paradigme umetnosti, stvaranje umetnosti, subjekt umetnika, funkcija posmatrača ili čitaoca, kulturalna politika, umetnička birokratija). Teorijska konceptualna umetnost je kritička i analitička umetnost razvijana, pre svega, u anglosaksonskom svetu (grupa Art&Language, zajednica *Society for Theoretical Art and Analysis*, Joseph Kosuth, John Stezaker). Autori teorijske konceptualne umetnosti su se, najčešće, pozivali na teorijske i filozofske izvore u analitičkoj filozofiji (Wittgenstein, Quine, Kripke), semiotici/semiologiji (Barthes, Kristeva, Eco) i kritičkoj teoriji (Benjamin, Adorno, Marcuse, Habermas).

Termin analitička umetnost (*Analytical Art*) označava specifičan tip rada zasnovan na eksplikaciji spoznajnih moći umetnosti u okvirima raznorodnog i otvorenog polja konceptualne umetnosti. U pitanju je jedan tehnički termin pogodan za uspostavljanje distinkcija u analizi sveta umetnosti. Termin analitička umetnost su u rasprave o umetnosti sinhrono uveli Terry Atkinson, Mel Ramsden i Ian Burn<sup>8</sup> oko 1970, a blizak je Kosuthovom određenju umetničkog rada kao analitičke propozicije.<sup>9</sup> Umetnički rad je analitički kada je određen konceptima ispraznosti i tautologije. Umetnički rad je isprazan ako njegova istinitost ne zavisi od referenci prema svetu, već od načina kako su njegovi elementi povezani u celinu i njihove konzistentnosti definiciji umetnosti ili umetničkog rada. Umetnički rad je tautologija zato što se ne može pobiti empirijskim posmatranjem, drugim rečima, postoji identitet između umetničkog rada i njegove definicije ili definicije umetnosti. Umetnički rad je formalna posledica definicije umetnosti. Tako određen umetnički rad nije ekspresija unutrašnje nužnosti, impresija sveta pred okom ili ispunjenje estetskih očekivanja, on pokazuje kako je i na koji način izveden iz definicija umetnosti i kako referira konceptualnim i teorijskim karakterizacijama umetničkog rada, umetnosti i sveta umetnosti. Karakterizacija umetničkog rada terminima ispraznosti i tautologije određuje interpretativni čin karakterizacije kao analitičku drugostepenu proceduru u odnosu na produkciju umetničkih radova. Analitički umetnički radovi se produkuju kao metajezički modeli čiji su objekti koncepti umetnosti, procedure realizacije umetnosti, umetnički radovi (objekti, situacije, događaji, tekstovi itd) i svet umetnosti. Zasnivajući se po uzoru na metajezički model, analitička umetnost zadobija aspekte teorije umetnosti. Budući da je određena teorijskim aspektima, analitička umetnost referira teoriji ideja, specifičnije: metalogici, filozofiji jezika, lingvistici i semiotici, odnosno onim disciplinama koje analitička filozofija kontekstualno obuhvata. U razvoju konceptualne umetnosti od primarnih supstitucija objekta, situacije i događaja verbalnim modelima zasnovanim na ispraznosti i tautologiji, do teorijske konceptualne umetnosti, uloga analitičke filozofije je postajala sve bitnija. Analitička filozofija se primarno ukazala kao instrumentalni depo potencijalnih shema, modela, formula i analiza, koje su poslužile u produkciji analitičkih radova. U sledećem stupnju, metode analize zasnovane u analitičkoj filozofiji prenošene su i primenjivane u analizama umetnosti. Prenos i primena metoda analitičke filozofije nije išla bez njihovog postepenog transformisanja. Strategije povezivanja rada umetnosti i analitičke filozofije kod anglosaksonskih umetnika imale su karakter reakcije na neteorijski i estetsko-formalistički pristup visokog grinbergijanskog modernizma i apstrakcije. Zato je u analitičkoj umetnosti izvedena kritika direktne recepcije umetničkog rada za koju se pretpostavlja da je nezavisna u odnosu na znanje, jezičke sposobnosti i kulturološku determinisanost. Zatim, italijanski teoretičar umetnosti Filliberto Menna je u knjizi *Linija analitičke umetnosti (La linea analitica dell'arte moderne)*<sup>10</sup> izložio projekt rekonstrukcije jedne potenci-

5 Joseph Kosuth, "Introductory Note to *Art-Language* by the American Editor", str. 39.

6 Joseph Kosuth, "1975", *The Fox* no.2, New York, 1975, str. 87–96.

7 Joseph Kosuth, "1975", str. 88–93.

8 Termin analitička umetnost se pripisuje Terryju Atkinsonu, videti: John Walker, *Glossary of art, architecture and design since 1945* (second revised edition), London, 1977, prevedeno u časopisu 3 + 4, br. a, Beograd, 1978, str.55. Termin su sinhrono Atkinsonu, tokom 1970, upotrebili Ian Burn, Roger Cutforth i Mel Ramsden da bi označili rad *Društva za teorijsku umetnost i analizu (Society for Theoretical Art and Analysis)*.

9 Džozef Košut, "Umetnost posle filozofije", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str 3.

10 Filiberto Mena, *Analitička linija moderne umetnosti* (1975), Clío, Beograd, 2001.



jalne linije u umetnosti XX veka saglasno zamisljama analitičke umetnosti iz konceptualne umetnosti. Menna je bazirao kriterijume selekcije jedne istorijske linije na sledećoj proceduri: (1) definisanje pojma analitičke umetnosti u konceptualnoj umetnosti saglasno filozofskim, lingvističkim i semiotičkim modelima, (2) izdvajanje opšte karakterizacije, može se reći nadstilske ili metastilske, analitičkog rada i (3) primena opšte karakterizacije analitičkog rada na sinhronijski i dijahronijski relativno različite i heterogene umetničke radove. Menna je analitičkom linijom označio dela u rasponu od postimpresionizma Georges-a Seurata, preko analitičkog kubizma Picassa i Braquea, kao i radikalne apstrakcije između dva rata, do minimalne umetnosti, primarnog slikarstva, konceptualne umetnosti i hiperrealizma. Ovako koncipirana slika razvoja umetnosti XX veka zasniva se na dva bitna aksiološka kriterijuma: (1) razvoj umetnosti u XX veku je kontinualan i istorijski determinisan i (2) razvoj umetnosti u XX veku se odvija kroz ostvarenje sve većeg stepena apstrahovanja, da bi rezultirao radikalnim konceptualnim, autorefleksivnim i semiotičkim formalizmom. U Menninoj interpretaciji konceptualna umetnost i njen analitički doseg prikazuju se kao instance razvoja apstraktne umetnosti, a razvoj apstrakcije je proces utemeljenja spoznajnih moći unutar umetnosti. Analitička umetnost je vrhunac modernističke umetnosti i zaokruženje evolucije apstraktne umetnosti. Zamisao zaokruženja omogućava istorijsko redefinisane specifičnih stilova i pokreta u jedinstvenu sliku istorije umetnosti dvadesetog veka. Menna analitičku umetnost iniciranu moćima analitičke filozofije proširuje i razvija u smeru strukturalističkog čitanja:

Umetnik prima analitički i autorefleksivni stav, pomera postupak sa neposredno ekspresivnog ili reprezentativnog plana na metalingvistički nivo, angažujući se u diskusijama o umetnosti i specifičnim jezičkim instrumentima upravo u trenutku u kome konkretno stvara umetnost. Otuda druga, zajednička odlika ta dva iskustva, tj. interpretacija umetnosti kao discipline, kao autonomnog sistema, ili relativno autonomnog u odnosu na druge discipline i sisteme: umetnik zna da deluje u strogim okvirima discipline i ima sklonost da sopstvenu aktivnost zasnjuje na sistemskim osnovama. On, dakle, nastavlja metodološko odvajanje umetničkog sistema i, unutar toga, individualizaciju – specifikaciju različitih podsistema koji predstavljaju umetničke prakse. Analitičko postavljanje konceptualne umetnosti i novog slikarstva je usko povezano sa onim što je definisano kao strukturalistička avantura XX veka i posebno sa lingvističkim strukturalizmom u tumačenju umetnosti i njenoj praksi kao disciplini, umetnici kao da se nadovezuju, manje-više eksplicitno na samu definiciju strukture: svaki sistem, budući stvoren od jedinica koje uzajamno uslovljavaju jedna drugu, razlikuje se od drugih sistema unutrašnjom povezanošću koja čini njihovu strukturu.<sup>11</sup>

Analitička umetnost se povezuje sa velikim strukturalističkim obrtom koji je iz lingvistike proširen na različite discipline: antropologiju, psihoanalizu, književnu teoriju, teorije mode, filozofiju, religiju itd. Naznačeno proširenje primarnog okvira analitičke filozofije u smeru strukturalizma ima dve konsekvence: (1) pomak sa naglašene skeptičke argumentacije, što je bitna karakteristika anglosaksonskog konceptualizma, ka konstruktivnoj pronaučnoj strukturalističkoj analizi i (2) pomak od analogija metafilozofske kritičke analize u domene semiotičke i metasemiotičke analize. Anglosaksonski konceptualizam ne karakteriše produktivistički interes za nauku u smislu neokonstruktivizma, već formulisanje modela za istraživanje prirode umetnosti (Kosuth) ili paradigme umetnosti (Art&Language). Istraživanje prirode ili paradigme umetnosti sprovedeno je analitičkim shemama tautologije i ispraznosti da bi se eksplicirali bitni aspekti objekta analize, a sam čin analize je pre skeptičko uzdržavanje od suda nego produkcija novih značenjskih sistema. Za Mennu, koji sledi tradiciju evropskih avangardi i pronaučni strukturalistički ideal formalnog istraživanja, konceptualističke analize su izrazi pronaučnog interesa, kao i sinteze umetnosti i nauke. Po Menni, sinteza nauke i umetnosti u konceptualnoj umetnosti ne zasniva se samo na transformaciji tehnološkog i proceduralnog rada, već i na planu teorijskog redefinisanja umetnosti. Na teorijskom i konceptualnom planu sinteza nauke i umetnosti odvija se kroz formiranje semiotičke teorije umetnosti i njoj odgovarajuće okvirne metasemiotičke teorije. Drugim rečima, umetnički rad se, po Menni, formalizuje znakovnim sistemom, nastali strukturalni znakovni sistem se postavlja za objekt analize u pronaučnom drugostepenom istraživanju strukturalnih zakonitosti i njima odgovarajućih fenomenologija, semantika i aksiologija. Ovako određen model konceptualne umetnosti razlikuje se od vitgenštajnovskih konceptualnih analiza umetnosti, koje i kada koriste semiotičku terminologiju (Ramsden i Burn) ostaju na nivou metasemiotičke analize globalnog sistema konvencija i transformacija značenja. Anglosaksonski konceptualizam nije ulazio u partikularne analize semiotičkih znakovnih sistema, što je odlika evropskog konceptualizma, već je ostajao na nekom od viših stupnjeva hijerarhije jezika o jeziku. Primeri definisanja i redefinisanja pojma “analitička umetnost” pokazuju kako se jedan tip umetničkog rada opisuje i razumeva u zavisnosti od različitih kulturalnih okvira iz kojih se izvodi analiza. Zahtevi da se umetnost odredi u terminima tautologije i ispraznosti, kroz relacije sa analitičkom filozofijom ili proširenjem relacija sa njom na relacije sa formalizmom i strukturalizmom, odnosno rekonstrukcije moderne umetnosti u duhu analitičkog gledišta, zahtevi su specifičnih interesa svetova savremene umetnosti (poznog modernizma i tek naslućujuće postmodernosti).

11 Filiberto Menna, “Za jednu analitičku liniju moderne umetnosti”, *Student* br. 4, Beograd, 1977, str. 11.

*Mističkom konceptualnom*<sup>12</sup> *umetnošću* (Renato Barilli) ili *transcendentalnim konceptualizmom* (Tomaž Brejc) nazivaju se metafizičke koncepcije konceptualne umetnosti koje redukciju i dematerijalizaciju umetničkog dela (komada, objekta, forme) vide kao usmerenje na istraživanje duhovnih moći (ezoterija, magija, alhemija, ritual, telepatija)<sup>13</sup> umetnika i publike. Umetnik se ne bavi svetom objekata, već svetom intersubjektivnih, psiholoških i duhovnih relacija (Walter de Maria, Robert Barry, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Mario Merz, Grupa OHO). U tom smislu je Marko Pogačnik, član grupe OHO, govorio da je njihovo približavanje metafizici bilo motivisano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje koncepta što manje pronalazi u okolnim fenomenima, a što više u dubinskim dimenzijama ljudskog duha.<sup>14</sup>

Bihevioralnom umetnošću (*Bibehavioral Art*) ili *bibehavioralnom konceptualnom umetnošću* (*Bibehavioral Conceptual Art*) označavaju se akcionističke, *body art* ili performerske umetničke prakse, koje karakteriše prezentacija, kao umetnovanje i analiza umetnikovog ponašanja u izolovanom, idealnom ili realnom bihevioralnom prostoru<sup>15</sup> – na primer, Dan Graham, Bruce Nauman (1941), Eleanor Antin (1946), Dennis Oppenheim (1938), Vito Acconci (1940), grupa *N.E. Thing Co. Ltd.* (1966), Keith Arnatt (1930), Gilbert & George (1943. i 1942), Bruce Mclean (1944) i grupa *Nice Style* (1971), James Lee Byars (1932–1997), Andre Cadere (1934–1978). Težište rada nije na statičnom umetničkom delu (slici, skulpturi, objektu, tekstu, dijagramu), već na samom živom izvođenju: (a) analizi bihevioralnih situacija kroz izvođenje (Vito Acconci), (b) analizi umetnikovog izvođenja kroz analizu dokumenata akcije (Dennis Oppenheim) i (c) ostavljanje tragova svog ponašanja kao indeksa egzistencije (On Kawara [1933]).

Konceptualnu umetnost su pojedini umetnici (Marcel Broodthaers, Michael Asher [1943], Joseph Kosuth,<sup>16</sup> Tina Moraud, Anette Messager [1943], Lothar Baumgarten [1944], Braco Dimitrijević [1947]) predočili kao taktiku zauzimanja i preuzimanja kustoskih moći<sup>17</sup> u svetu umetnosti od strane umetnika. Umetnici su postali svesni da birokratija sveta umetnosti (trgovci, kustosi, direktori galerija i muzeja, kritičari, kolekcionari) upravlja tim svetom. Kako je praksa konceptualne umetnosti preobrazila *slikara* ili *skulptora* u *umetnika*, a to znači oslobodila ga obaveze jednorodnog medijskog identiteta, umetnik je počinjao da preuzima, simulira ili izvodi različite profesionalne uloge na stvarnim i fikcionalnim umetničkim scenama. Jedna od uloga je bila uloga kustosa, a to znači subjekta koji organizuje i artikuliše praktično i delimično teorijski svet umetnosti i kulture. Konceptualni umetnici su pokušali da zauzmu ili da se infiltriraju u kustoski sistem, pa da kroz njega reartikulišu svet umetnosti i da kroz njega stvaraju nove hibridne institucije kulturalne industrije. To je bila borba za moć u konkretnim društvenim uslovima i okolnostima.

Pojedini kritičari kao što su Robert C. Morgan<sup>18</sup> ili Benjamin H. D. Buchloch<sup>19</sup> interpretirali su konceptualnu umetnost kao oblik birokratizacije umetničkog rada. Veoma pojednostavljeno, velikim zapadnim paradigmatima *učene umetnosti*, kao što su klasicizmi ili *intuitivne umetnosti* kao što su romantizmi, suprotstavlja se zamisao birokratizovane, tj. administrativne *transfiguracije* umetnosti. Umetnička praksa konceptualne umetnosti se pokazuje kao *administrativna* zato što umetnik kroz postupno predočenu autorefleksiju i dokumentarizam formalizuje svoje mentalne, konceptualne ili bihevioralne aktivnosti i predočava ih kroz racionalno i tipizirano artikulisani poredak informacija. Konceptualna umetnost se identifikuje kao *birokratska* zato što umetnik preuzima kompetencije, a to znači i izvesne moći, kustosa, kritičara ili trgovca, odnosno teoretičara i simulira stvarni ili fikcionalni institucionalni poredak istorijskog ili aktuelnog sveta umetnosti. Drugim rečima, pokazuje se da konceptualni umetnik radi na *prosvetiteljski način*<sup>20</sup> sa otporima i realizacijama stvarne ili fikcionalne moći u svetu umetnosti, koji iz svoje kritičke i subverzivne pozicije postaju anticipacija nastupajuće epohe<sup>21</sup> potrošnje, visokog standarda i sistema zabave, tj. postaju anticipacija ponašanja umetnika-tehničara, umetnika-birokrate, umetnika-potrošača unutar totalizujuće kulturalne industrije devedesetih godina XX veka i prvih godina XXI veka.

12 Renato Barilli, "Mistični konceptualizam", iz "Dva lica konceptualizma", iz Mišćević, N. Zinaić, M. (eds), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz Teorije vizuelnih umetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 267–269.

13 Jack Burnham, *Great Western Salt Works – Essays on the meaning of Post-Formalist Art*, George Braziller, New York, 1974.

14 Navod Pogačnikovih reči u: Ješa Denegri, "Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji", *Život umjetnosti* br. 15–16, Zagreb, 1971, str. 151.

15 Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972; Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973; Robert C. Morgan, "Conceptual Performance and Language Notations", iz: *Conceptual Art – An American Perspective*, McFarland & Company, INC, Publishers, Jefferson NC, London, 1994, str. 79–100.

16 Kosuth je realizovao više parakustoskih izložbi sa artikulacijom zatečenog muzejskog i svog interventnog ili relacionog umetničkog materijala. Na primer: *Das Spiel des Undagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 29. Jahrhunderts*, Wiener Secession, Vienna, 1989; *Der Sigmund Freud Gesellschaft*, Sigmund Freud Museum, Vienna, 1989; *The Play of the unmentionable* – instalacija u Brooklyn Museum u New Yorku, 1990; *Parable (ExLibris, Kafka)*, Belveder – Pražsky hrad, Praha, 1992.

17 Tony Godfrey, "Who Are the Style Police? Contraversies and Contexts in Recent Art", iz: Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998, str. 379–424.

18 Morgan, Robert C. *The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry*, doktorska disertacija, New York University, 1978.

19 Buchloh, H. D. Benjamin, "From the Aesthetic of Administration to institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)", iz: *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 41–53.

20 Buchloh, H. D. Benjamin, "From the Aesthetic of Administration to institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)", str. 53.

21 Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge, 2004.

Ranu konceptualnu umetnost<sup>22</sup> između 1966. i 1971. godine karakteriše interes za lingvističke i semiotičke transformacije vizuelnog umetničkog dela u tekstualni rad ili tekstualnu analizu ili opštu teorijsku raspravu umetnosti. Rana dela su u semiotičkom smislu *formalna*, pošto ukazuju na strukturalno jezičke (lingvističke, semiotičke i semiološke) aspekte umetnosti, a ne na ideološke i vrednosne funkcije umetnosti. S druge strane, u estetsko-vizuelnom smislu ona su antiformalistička, jer nastaju kao kritika i subverzija modernističkog fetišiziranja stvaralačkog čina (*kreacije*) i efekta stvaralačkog procesa (autonomnog visokoestetizovanog umetničkog dela). Radovi ili dela konceptualne umetnosti su *adiministrativna* (po Benjaminu H. D. Buchlohu), *institucionalna* (analogno Georgu Dickieu) i *kvaziontološka* (po Art&Languageu), pošto se njihova značenja, smisao i vrednosti ne zasnivaju na vizuelnoj morfologiji umetničke forme, već na interpretativnom, dokumentarnom, kontekstualnom kao i diskurzivnom determinisanju institucionalnog mesta u svetu umetnosti, kulturi i društvu.

Uspostavljaju se četiri toka konceptualne ili, po nekim autorima, postkonceptualne umetnosti<sup>23</sup> posle 1971. godine:

- (a) analize i rasprave političkih i ideoloških mehanizama i oblika delovanja institucija kulture (umetnik, galerija, muzej, kultura, društvo) – na primer, delovanje grupe Art&Language, Josepha Kosutha, Lawrencea Weinerja, Douglasa Hueblera (1924–1997), Victora Burgina, Hansa Haackea (1936), Adriana Pipera, Brace Dimitrijevića;
- (b) rad na konceptualnim tekstualnim i geometrijskim postminimalističkim ambijentima – na primer, u delovanju Sola LeWitta, Roberta Barryja, Lawrencea Weinerja, Mela Bochnera, Daniela Burena;
- (c) direktna ili indirektna primena rezultata teorijskih istraživanja konceptualne umetnosti na specifična područja umetničkog rada (analiza fotografije, filma, videa, slikarstva) – Victor Burgin, John Hilliard (1945), Bernd i Hilla Becher (1931, 1934), Robert Ryman, Alan Charlton (1948), Bruce Nauman (1941), James Coleman (1941), Bill Viola (1951), Dan Graham, John Baldessari, Maria Nordman (1943), William Wegman (1943), Jeff Wall (1946);
- (d) istraživanje hibridnih oblika prikazivanja u savremenoj kulturi (moda, popularna umetnost, spektakl, film, vanevropske kulture, politika roda [*gender*]) – Victor Burgin, Gordon Matta-Clark (1943–1978), Richard Long (1945), Hamish Fulton (1946), Yvonne Rainer (1934), Judy Chicago (1939), Vitto Acconci, Anna Mendieta (1948–1986), Hannah Wilke (1940–1993), Martha Rosler (1943), James Coleman.

Poskonceptualna umetnost sedamdesetih godina je proizlazila direktno iz analitičke i kritičke konceptualne umetnosti preobražavajući praksu savremene umetnosti u hibridno polje višemedijskih i kulturalno orijentisanih istraživanja i produkcija.<sup>24</sup>

Konceptualna umetnost je u istoriji umetnosti XX veka ukazala na nekoliko bitnih divergencija iznad i preko modernističkih kanona definisanja autonomije umetnosti (umetničkog dela, umetnika, recepcije umetnosti, recipijenta, sveta i istorije umetnosti). U konceptualnoj umetnosti su problematizovane kontekstualne, konceptualne i pojavne karakteristike autonomnog umetničkog dela kakvo je određeno i izvedeno u buržoaskom kapitalističkom društvu. Drugim rečima, u konceptualnoj umetnosti, kroz kritiku i subverziju estetskog formalizma (okulocentričnosti, autentičnosti, esencijalizma originala, monorodnosti medija, bezinteresnosti suđenja) visokog modernizma promenjen je status i funkcije umetničkog dela, umetnika i recipijenta, čime je *nenamerno* pripremljen *teren* za umetnost u epohi poznog industrijskog, masovnog, medijskog i potrošačkog društva. Tu se krije temeljni identifikacioni istorijski paradoks konceptualne umetnosti. Nastajala je kao izraz kriza modernizma, kao odziv na krize modernizma ili, često, kao pokušaj razrešenja visokomodernističkih i formalističkih *slepih ulica* u zahtevu za permanentnim razvojem ili napredovanjem unutar esencijalistički orijentisane umetnosti. Na primer, Mel Ramsden je cinički opisivao konceptualnu umetnost kao “nervni slom modernizma”.<sup>25</sup> Charles Harrison<sup>26</sup> je išao za tim da ukaže na to da konceptualna umetnost nije bila nužni rezultat modernizma, već pre da je reprezentativni kritički karakter konceptualne umetnosti bio uspostavljen odnosima prema epistemološkim uslovima i posledicama kontroverzne i heterogene modernističke teorije, nego uslovima ontologije modernističke prakse. Drugim rečima, konceptualna umetnost je bila uslovljena napetim karakteristikama teorije i politike u odnosu na umetnost modernizma u kasnim šezdesetim godinama. U periodu svog nastanka i razvoja (1962–1978) tretirana je od svojih aktera kao visokoelitistička, pronteletualna, kritička i subverzivna praksa, drugačija od praksi visokog modernizma, sa izuzetkom Victora Burgina i Johna Baldessarija koji su veoma rano započeli da istražuju teorije/prakse prikazivanja na propusnoj granici popularne i visoke kulture. A u epohi postmoderne osamdesetih i epohi

22 Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972; Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.

23 Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, Catherine Gudis, (eds), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, London, 1989; Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering The Object of Art: 1966–1975*, The MOCA, Los Angeles, 1996.

24 Alain Sondheim (ed), *Individuals: post-movement art in America*, A Dutton Paperback, New York, 1977; *10e Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977; i Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.

25 Navedeno u: Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, The MIT Press, Cambridge, 2001, str. 27.

26 Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, str. 40.

globalizacije devedesetih postala je paradigmatički i dominantni uzorak za izvođenje hegemonne populističke medijske i antiesencijalističke umetnosti u doba kulture.

Na primer, pop art i konceptualna umetnost gotovo da nisu imali uporednih dodirnih tačaka<sup>27</sup> u periodima svog nastajanja, da bi, zatim, razvoj umetnosti od osamdesetih godina do prvih godina XXI veka vodio kroz složene medijske interrelacije popartističke i konceptualističke tradicije u novu umetnost kulturalnih intervencija i realizacija.<sup>28</sup> Paradoks je u tome što se pokazalo da sistem globalizujućeg kapitalizma i njegovih zahteva za simboličkim i imaginarnim samoidentifikovanjem, pronalazi u hibridnoj višemedijskoj produkciji i teoriji konceptualne umetnosti karakteristična sredstva: tehnike, poetike i funkcije novog *artističko-kulturalnog i medijskog inženjeringa*. Time se prividom višemedijske kritičke i subverzivne analize ili pokaznosti društvenih mehanizama sprovodi *rad* na konstruisanju aktuelnih društvenih mikro i makrosamoidentifikacija unutar globalnog kapitalizma.<sup>29</sup> Može se lako zapaziti, na primer, da je na izložbi *Documenta 7*<sup>30</sup> (1982) prikazana i tumačena istorijska konceptualna umetnost (Art&Language, Barry, Weiner), koja je bila u *faznom* odnosu sa tada aktuelnim slikarskim i skulptorskim eklektičnim postmodernizmom, kao *visoka umetnost*. Na izložbi *Documenta 8* (1987) kroz visoku estetizaciju dizajna masovne proizvodnje i potrošnje prikazana su aktuelna umetnička dela postkonceptualne i postmoderne orijentacije. Izložbom *Documenta 9* (1992) ukazano je na dominaciju visokoestetizovanih višemedijskih (instalacije, performans, novi mediji) produkcija u aktuelnoj umetnosti. Naprotiv, na izložbama *Documenta 10* (1997) i *Documenta 11* (2002) dolazi do temeljnog obrta, a to znači da kriterijumi konceptualizacije izložbe nisu više interno umetnički, sa svim svojim pozadinskim mikro- ili makropolitikim determinacijama, već da su kriterijumi za realizaciju izložbe vanumetnički, a to znači dominantno kulturalni u političkom smislu. *Documenta 10*<sup>31</sup> reprezentuje evropske hibridne istorije umetnosti i politike posle Drugog svetskog rata, a *Documenta 11*<sup>32</sup> reprezentuje sinhronijske *preseke* fluksova multikulturalizma u epohi globalizma. Drugim rečima, neizvesna i neočekivana transformacija konceptualne umetnosti vodila je od kritičke i subverzivne prakse na marginama visoke umetnosti šezdesetih i sedamdesetih u *muzejski prijatni dekor*<sup>33</sup> postmodernizma, da bi, zatim, postala paradigmatički izvođački (*performing*) model za *artističko-kulturalni i medijski inženjering*. Iz opisanih procesa, na epistemološkoj ravni, proizlazi zaključak da promene sa konceptualnom umetnošću nisu bile određene njenim *unutrašnjim* umetničkim, konceptualnim i medijskim razvojem same umetničke prakse, već su bile vođene spoljašnjim razvojem i transformacijama kulture i društva u mnogostrukim napetostima između visoke i popularne kulture. Može se poći od Benjaminove teze o gubitku *aure* umetničkog dela u epohi tehničke reprodukcije:

Ono što ovde otpada možemo sažeti u pojam aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegovu aura.<sup>34</sup>

Benjaminova teza se odnosi na rana modernistička iskustva reprodukovanja (zastupanja: umnožavanja, kopiranja, posredovanja, multipliciranja) manuelno ili direktno telesno izvedenog dela posredstvom tehničkih medija (fotografija, film, zvučni zapis).<sup>35</sup> Koncept *aure* je vezan za pretpostavku da je autentičnost umetničkog dela povezana sa neotuđenim, a to znači neposredovanim ili direktnim telesnim radom na "komadu" (slici, skulpturi, igranju, pevanju, sviranju). Direktni telesni rad je vezan za to magično preobrazbeno ustrojstvo upisa ljudskog u delo sada i ovde (tada i negde). U epohi mašinske umetnosti (konstruktivizmi), delo počinje da se odvaja od *direktnog upisa ljudskog*, bivajući sprovedeno kroz otuđeni rad: rad koji razdvaja i čini odvojenim njegovog tvorca i njegovu pojavnost ili, čak, prisutnost. Delo je zamenjivo kao što su Duchampovi *ready made*-i ili multipli neka vrsta *posrednog objektnog pisma* kojim se *original* odlaže (*différance*) kulturalnom razmenom ili potrošnjom da bi trajao kao masovno kulturalno značenje ili vrednost. Međutim, tek sa konceptualnom umetnošću dolazi do *taktički* razrađenog napada na *auratske* efekte i funkcije umetničkog dela ukazivanjem da delo nije u *komadu*, već u konceptu čiji je jedan od mnogih potencijalnih *indeksa* "komad". Ovim je dekonstruisana prećutna pozicija modernizma od Benjamina do Adorna, da delo jeste *nužno delo* kroz autentični ljudski rad i pokazano da je u konceptualnoj umetnosti *otuđeni ljudski rad* upravo ono što ukazuje da *moć dejstva dela* nije u "komadu" već u konceptualnoj mreži koja se realizuje otuđenim n-to stepenim radom. Umesto *rada* može se govoriti

27 Sem izvesnih anticipacija konceptualne umetnosti u postdišanosvom kolažno-montažnom slikarstvu Jaspiera Johnsa kasnih pedesetih i pojedinim ekscenim protokoneptualnim, tj. problemskim rešenjima Andy Warhola. Videti: Martha Buskrik, Mignon Nixon, (eds), *The Duchamp Effects*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

28 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991; ili Thomas Crow, "Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture", iz: *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996, str. 212–242; i Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, Catherine Gudis, (eds), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, London, 1989.

29 Uporediti sa *Manifesta 1 – Foundation european art manifestation*, Rotterdam, 1996; *Manifesta 2 – European biennial for contemporary art*, Luxembourg, 1998; *Manifesta 3 – European biennial for contemporary art (Borderline Syndrome. Energies of Defence)*, Ljubljana, 2000.

30 *Documenta 7*, Kassel, 1982.

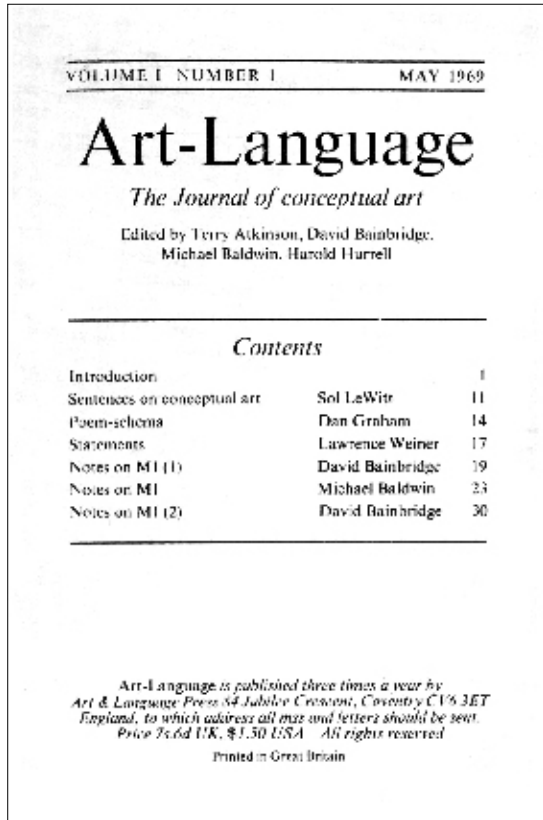
31 *Documenta X – the book*, Cantz Kassel, 1997.

32 *Documenta 11 – Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

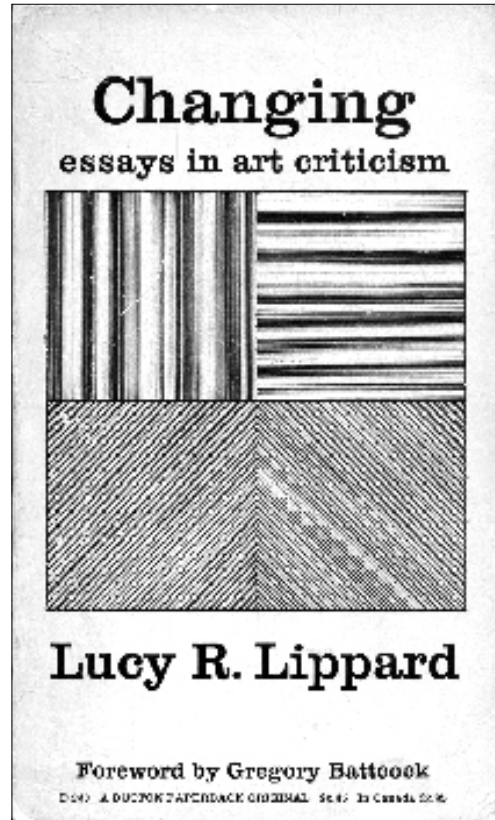
33 Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, The MIT Press, Cambridge, 2001, str. 29.

34 Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 119.

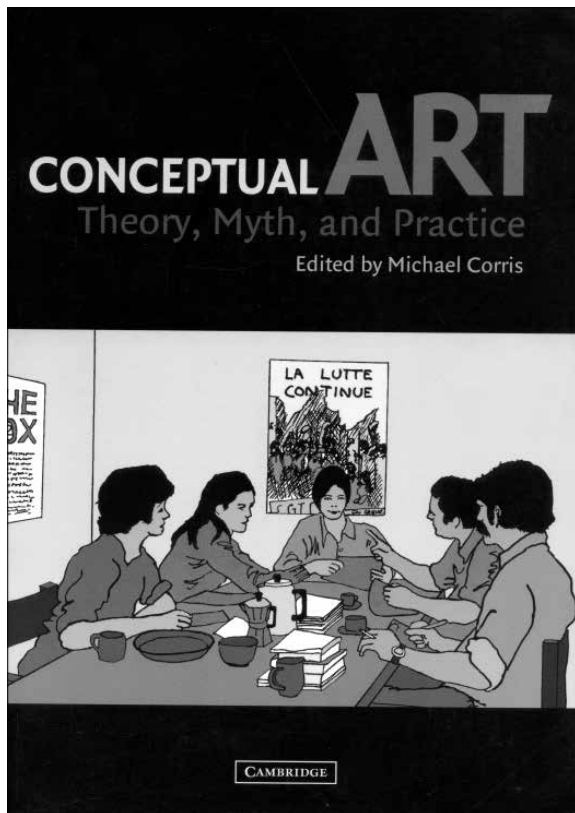
35 Robert Kaufman, "Aura, Still", *October* no. 99, New York, 2002, str. 45–80.



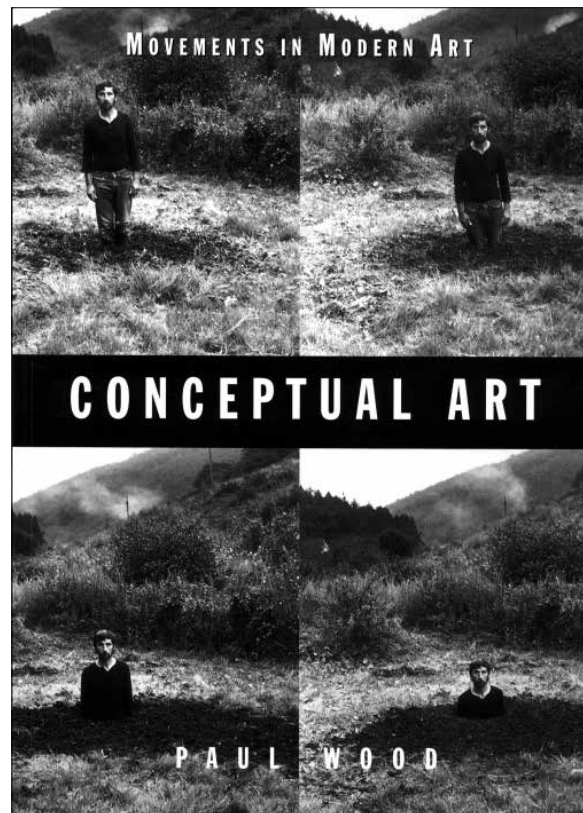
Art-Language – The Journal of Conceptual Art vol.1 no.1 Coventry, 1969.



Lucy R. Lippard, *Changing – Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.



Michael Corris, *Conceptual Art*, Cambridge University Press, 2004.



Paul Wood, *Conceptual Art*, Tate, London, 2002

o projektovanju ili dizajniranju odnosno produkciji. Ako je tako, tada pitanje o *auri* nije pitanje o moći jednog komada da svedoči svojim pred- ili nadverbalnim čulno pojavnim svojstvima o ljudskoj autentičnosti čina, već o izuzetnosti otuđenog, artifičnog i n-to stepenog produkcionog intervenisanja (ponašanja) na *softveru* kulture. Kako je ovo bio krajnji doseg konceptualizma, to je u simulacijski orijentisanim postmodernim ili kulturalnim praksama osamdesetih i devedesetih godina došlo da još jednog – (ne)očekivanog – obrta. Umetnik više nije proizvodio delo kao komad koji je svojim medijskim posredovanjima (fotografija, film, video, digitalna obrada podataka) gubio auru udaljujući se od čulno-pojavnog objekta kao što je to bio slučaj u modernizmu, već je stvarao *auru* bez dela kao *komada*. Drugim rečima, postkonceptualne produkcije u umetnosti prelazile su sa doslovnog na fikcionalni i sa fikcionalnog na virtualni objekt. Virtualni objekti simulacijskih tehnologija (instalacije, VR, multimedija, rad na kulturalnim atmosferama) više nisu polazili od autentičnog komada, već su se nudili kao *atmosfera* ili *aura* na mestu odsutnog fizičkog 3-D objekta. S konceptualnom umetnošću se desio, znači, taj polazni materijalistički otklon od rada sa objektom ka radu sa dizajniranjem, izvođenjem i distribucijom *aure* u aktuelnosti.

### Konceptualna umetnost i istorijske identifikacije

Transformacije pojma/termina *konceptualna umetnost* mogu se pratiti različitim imenovanjima i njihovim modifikacijama u rasponu od teorije fluksusa do teorije rane postmoderne.

Na primer, *umetnost koncepta*<sup>36</sup> (*concept art*) jeste umetnost u kojoj se kao materijal koriste koncepti (pojmovi, termini, ideje, jezik) na sličan način na koji se u muzici koriste zvuci kao materijal stvaranja i izražavanja. Kako se koncepti izražavaju jezikom, to umetnost koncepta radi sa jezikom u najširem smislu. Zamisao umetnosti koncepta uveo je američki fluksus umetnik Henry Flynt oko 1963. godine. Zamisao umetnosti koncepta razlikuje se od pojma konceptualne umetnosti po tome što je: (a) umetnost koncepta prvostepeni estetsko-umetnički pristup konceptima, idejama, jeziku i teoriji, tj. koncepti, ideje, jezičke konstrukcije i teorije uvode se u umetnost da bi izazvale umetničko estetski ili intelektualni efekat i doživljaj, a (b) konceptualna umetnost je analitička umetnost zasnovana na proteorijskom i teorijskom, a to znači metajezičkom istraživanju konceptualne, semiotičke i lingvističke prirode umetnosti i kulture.

Sol LeWitt je uveo pojam *konceptualna umetnost*<sup>37</sup> (*Conceptual Art*) 1967. godine da bi ukazao na pomak od minimalne umetnosti koja se zasnivala na primarnim materijalnim, prostornim i vizuelnim geometrijskim strukturama i objektima (na primer, Juddova zamisao *specifičnog objekta*) ka umetničkim delima koja su zasnovana i izvedena iz koncepta (ideje, zamisli, projekta, teorijske postavke) umetničkog dela. Po LeWittu, ideja ili koncepcija je u konceptualnoj umetnosti najvažniji aspekt dela. Između ideje i koncepta umetničkog dela, u njegovoj terminologiji, postoji razlika: (a) koncept podrazumeva opšte odredbe umetničkog dela, a (b) ideje su elementi koncepta, tj. pomoću ideja se izvršavaju koncepti i u krajnjoj instanci sama ideja može biti umetničko delo. Kada umetnik radi u konceptualnom domenu to znači da je unapred razradio sve zamisli i rešenja, a izvođenje vizuelnog umetničkog rada je mehanički proces doslovnog sprovođenja koncepta koji ne zavisi od manuelne veštine umetnika. LeWittove radove (zidne crteže) je realizovala publika, odnosno, strukture i instalacije profesionalne zanatlije. Konceptualna umetnost za LeWitta nije bila teorijski rad ili ilustrovanje teorije, već ispunjenje namere da se umetnička dela učine u mentalnom pogledu zanimljiva za recepciju. On je govorio da njegovo delo može da percipira i slep čovek.

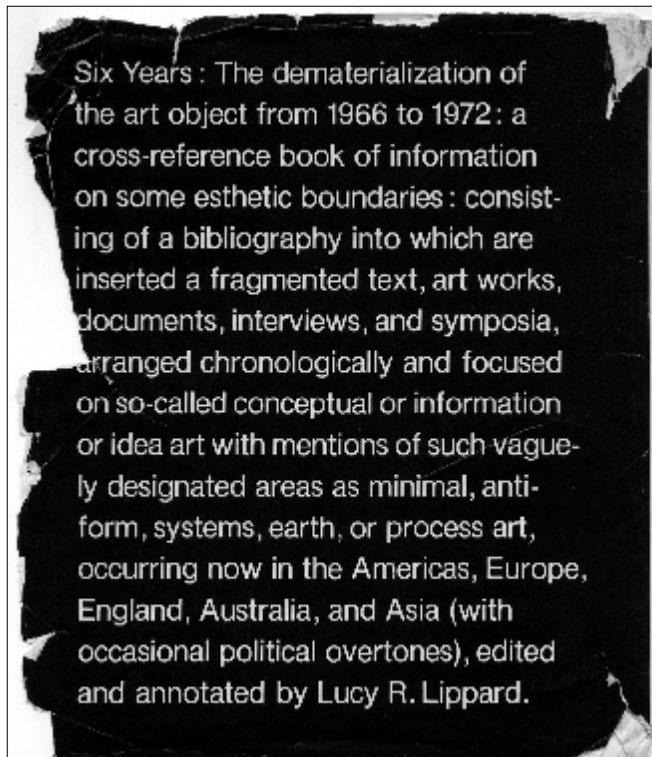
Američka kritičarka Lucy R. Lippard je sa Johnom Chandlerom uvela termin *dematerijalizacija umetničkog objekta*<sup>38</sup> (1968) kao varijantni terminu konceptualna umetnost. Termin dematerijalizacija umetničkog objekta<sup>39</sup> označava različite primere umetničkog rada u kojima je objektni karakter dela redukovan na proces sa telom ili materijalima, oblike ponašanja i dijagramske i tekstualne formulacije u rasponu od pozne neodade i fluksusa, preko siromašne umetnosti, antiformalne umetnosti i postminimalizma, do teorijske konceptualne umetnosti. Zamisao dematerijalizacije umetničkog dela je izvedena iz tri ideološka i estetička zahteva: (a) da se umetničko delo kao materijalni objekt u metafizičkom i idealističkom smislu prevaziđe, umetnički rad postaje rad sa samom prirodom, ljudskim duhom i jezikom, (b) dematerijalizacija na njujorškoj umetničkoj tržišnoj sceni fetišizacije umetničkog dela u duhu visokog modernizma postaje oblik subverzije statusa i funkcija autonomnog umetničkog dela i njegovih ideoloških i ekonomskih vrednosti u potrošačkom društvu i (c) zamisao dematerijalizacije se povezuje sa emancipatorskom i relativističkom ideologijom i duhom šezdesetosmaške pobune mladih, novom levicom, kontrakulturom, hipi pokretom, feminizmom.

36 Henry Flynt, "Konceptska umetnost", *Moment* br. 22, Beograd, 1991, str. 70–72.

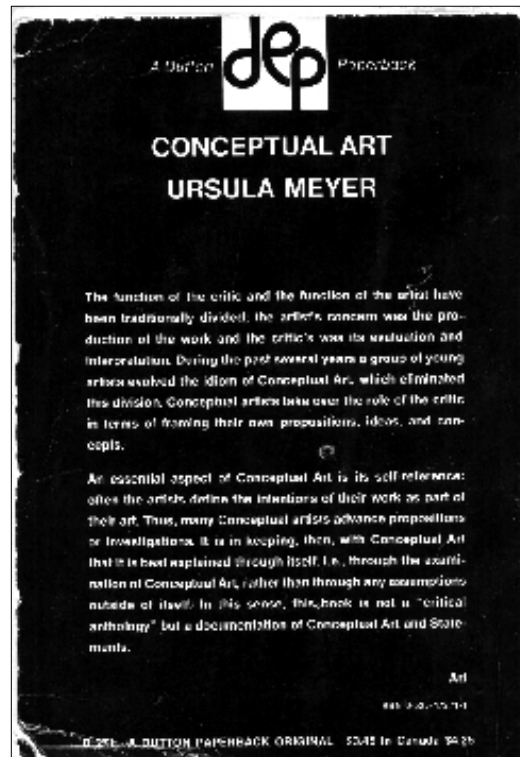
37 Sol LeWitt, "Odlomci o konceptualnoj umetnosti" (1967), *Student* br. 30, Beograd, 1976, str. 10. i Sol Levit "Stavovi o konceptualnoj umetnosti", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str.24.

38 Lippard Lucy R. Chandler, John, "The Dematerialization of art", *Art International* vol. XII no. 2, New York, 1968. Prevod: "Dematerijalizacija umetnosti", *Ideje* br. 6, Beograd, 1979, str. 107–120.

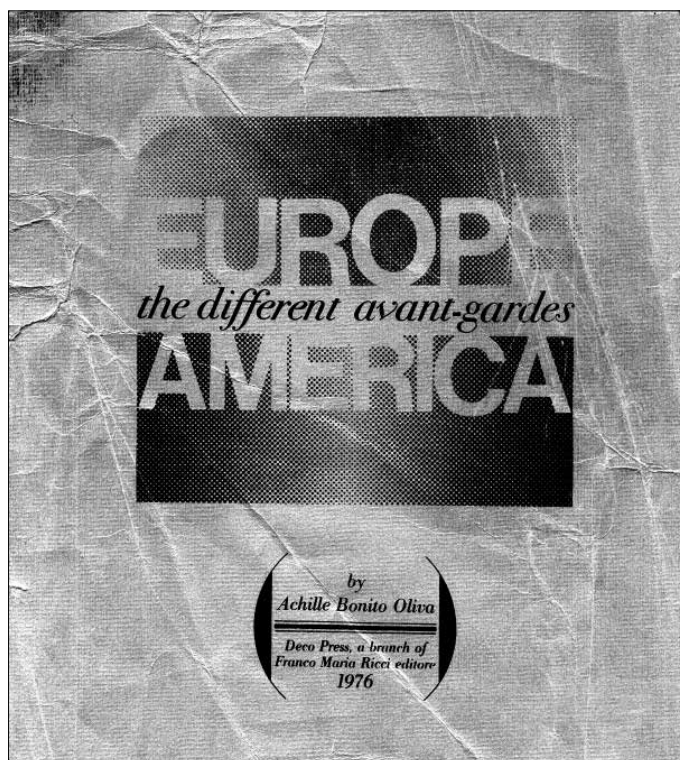
39 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.



Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.



Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.



Achille Bonito Oliva, *Europe America – The different Avant-Gardes*, Deco Press, Milano, 1976.



Gregory Buttcock (ed), *Idea Art*, A Dutton Paperback, New York, 1973.



Joseph Kosuth je u teorijskoj raspravi "Umetnost posle filozofije"<sup>40</sup> (1969) pojam konceptualne umetnosti odredio povezujući: (a) kritiku grinbergijanske formalističke modernističke estetike koja umetničko delo određuje isključivo pozivajući se na ukus, morfološke vizuelne i likovne aspekte slikarstva i skulpture, (b) Duchampove zamisli *ready made*-a koje je proširio od upotrebe vanumetničkih objekata na upotrebu vanumetničkih ideja, jezičkih formulacija, ideologija i tekstova u kontekstu umetnosti kao umetničkog dela i (c) zamisao *analitičke propozicije* iz analitičke filozofije. Po Kosuthu, konceptualna umetnost je istraživanje kojim rukovode umetnici koji shvataju da se smisao umetničkog rada ne svodi samo na stvaranje umetničkih dela, već da je smisao umetničkog rada proširena na istraživanje funkcija, značenja i načina upotrebe propozicija umetnosti i propozicija kulture. Za Kosutha je konceptualna umetnost metajezička praksa (*umetnost kao ideja kao ideja*), pošto je zadatak umetnika da istraži, objasni i interpretira lingvističku prirodu umetničkih postavki i pojma umetnosti. Kosuth umetničko delo shvata kao analitičku propoziciju zato što je ono formalno izvedeno iz definicija umetnosti kao što se izvode jezičke formulacije (iskazi). Konceptualni umetnik nije zainteresovan za fizička svojstva umetničkog dela, pošto njega zanimaju: (i) postupci kojima bi se umetnost mogla pojmovno razvijati i (ii) uslovi pod kojima bi se njegov rad (propozicije ili dela) razvijala logično. Analitičke propozicije (dela konceptualne umetnosti) ne odnose se na duhovne i fizičke aspekte objekta, već one izražavaju definiciju umetnosti ili formalne posledice definicije umetnosti. Konceptualna umetnost je za Kosutha *postfilozofska aktivnost*, pošto je teorijski rad umetnika preuzeo funkcije estetičkog filozofskog istraživanja umetnosti.

Engleska grupa Art&Language<sup>41</sup> je posle 1968, razvijala pojam konceptualne umetnosti i, zatim, tokom sedamdesetih godina kritiku konceptualne umetnosti. Po Terryju Atkinsonu, za rani period konceptualne umetnosti svojstvene su dve interpretacije: (a) razvoj dela nekih britanskih i američkih umetnika ukoliko se prihvate njihove intencije ne znači prenošenje funkcije umetnika u funkciju teoretičara umetnosti, već nameru umetnika da različite *teorijske konstrukcije prihvati kao umetnička dela* i (b) u osnovi konceptualne umetnosti jeste da su *stvaranje umetnosti i teorije umetnosti često isti proces*. Prva definicija ukazuje na to da umetnici pristupaju teorijskim, filozofskim i lingvističkim raspravama po principu *ready made*-a, a to znači da postojeće teorije prenose u kontekst umetnosti i tamo ih prezentuju kao umetnička dela. Druga definicija ukazuje na mogućnost da se u okviru sveta i prakse umetnosti razvije metajezička analiza umetnosti. Istoričar umetnosti Charles Harrison, u retrospektivnim raspravama, ukazuje na to da rad grupe Art&Language sa teorijskim konstrukcijama filozofije i lingvistike nije bio stvaranje filozofije kao umetnosti ili preobražavanje umetnosti u filozofiju, već omogućavanje teorijskog kritičkog rada i mišljenja u svetu umetnosti iz koga je teorija bila isključena tokom visokog modernizma (misli se na formalističku estetiku Clementa Greenberga). Pokazuje se da je grupa Art&Language posredstvom kritičkih i teorijskih metoda ukazivala na tipične zablude, paradokse i iluzije modernističke umetnosti. Po Harrisonu, konceptualna umetnost je bila umetnički eksces koji se odigrao u periodu između američkog visokog modernizma šezdesetih i postmodernističke umetnosti osamdesetih godina. Smisao konceptualne umetnosti nije u epohalnoj kritici umetničkog objekta apstraktne modernističke umetnosti, već u kritici političkih i značenjskih moći modernizma kao kulture i konteksta umetnosti poznog kapitalizma.

Ian Burn i Mel Ramsden, osnivači njujorške grupe *The Society for Theoretical Art and Analyses* i bliski saradnici grupe Art&Language, ukazivali su na to da je lingvističko-semiotički karakter konceptualne umetnosti suštinski za njeno razumevanje. Obrt od umetnosti kao stvaranja ili proizvodnje objekata u analitičko-teorijsko istraživanje nije posledica jednostavne dematerijalizacije umetničkog objekta ili proste redukcije materijalnih aspekata objekta, već objekti iz konceptualne umetnosti nestaju usled suštinskih promena u postupku i pristupu značenjskom poretku umetnosti i njenog sveta. Slikar je u takvom kontekstu postao "umetnik" odvojivši se od specifičnog zanata i medija, odnosno specifične vrste umetničkog proizvodnog rada. On je postao, tvrde cinično Baldwin i Ramsden, nekakva egzotična vrsta avangardnog amatera koji kritički provocira profesionalne kanone modernističkog umetnika. U svakom slučaju, konceptualni umetnik je bio autor koji je izašao izvan radnog proizvodnog procesa umetnosti.<sup>42</sup> Može se reći da je konceptualna umetnost postavila praktično, teorijski i pragmatično pitanja o statusu proizvodnog rada u umetnosti poznog modernizma. Time su pokrenuta pitanja iz umetnosti o granicama institucija umetničke prakse.

Konceptualna umetnost je po istoričaru umetnosti Paulu Woodu,<sup>43</sup> višeznačan pojam koji ima upotrebu u različitim žargonima umetnika, kritičara, publike, te novinara u masovnim medijima. Često se termin *konceptualna umetnost* upotrebljava sa negativnim konotacijama kao *loša* ili *antiumetnost*. Na primer, analitička konceptualna umetnost je nastajala, pre svega, kao umetnost belaca, tj. belih zapadnih muškaraca-umetnika koji su racionalnim sredstvima sproveli autokritiku okružujućeg dominantnog modernizma u periodu između 1965. i 1975. Nasuprot ovako

40 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", *Studio International*, October, November, December, London, 1969. Prevod: "Umetnost posle filozofije", iz: "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2–6.

41 Art&Language, *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972; Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982; i Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991.

42 Michael Corris, "Introduction – An Invisible College in an Anglo-American World", iz: *Conceptual Art – Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 1.

43 Paul Wood, "Approaching Conceptual Art", iz: *Conceptual Art*, Tate Publishing, London, 2002, str. 8–9.



postavljenom pojmu konceptualizma nastajale su i različite prokonceptualne i hibridne umetničke prakse u drugom i trećem svetu (Latinska Amerika, Japan, Aboridžini iz Australije, Rusija) od kasnih pedesetih godina, koje su sprovodili kako muškarci tako i žene u preispitivanju traumatskih ili emancipatorskih tema o individualnom identitetu ili odnosu prema političkom, kulturalnom ili umetničkom imperijalizmu. Moguće je, zato, govoriti o zapadnoj istorijskoj konceptualnoj umetnosti (*conceptual art*) i o globalnom konceptualizmu (*global conceptualism*).<sup>44</sup>

Britanski umetnik Victor Burgin je konceptualnoj umetnosti pristupao na dva načina: (a) praktično u paraperformativnim tekstovima-objektima na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine i (b) teorijski u retrospektivnim analizama i reinterpretacijama pojma konceptualne umetnosti gde je ukazao na transformacije konceptualne umetnosti u postmodernističku teoriju prikazivanja i produkcije značenja u savremenoj kulturi (fotografiji, reklamama, filmu).<sup>45</sup> Po Burginu konceptualna umetnost nije imala za cilj, kao što se to pogrešno smatralo, da napusti umetnost i ona nije bila jedan od oblika avangardističke anti-umetnosti, tj. produžetak subverzivnih gestova dade. Cilj konceptualne umetnosti je bio da *otvori vrata i prozore muzeja*, tj. da otvori i proširi kontekst rada institucija umetnosti. Njegova polazišta su bila u poststrukturalističkoj teoriji političkog filozofa Lousa Althussera, psihoanalitičara Jacquesa Lacana, i filozofa i teoretičara kulture Michela Foucaulta. Aktuelna umetnost više se nije mogla definisati kao zanatska delatnost tokom šezdesetih<sup>46</sup> godina. Ona je postala vidljiva kao materijalni sistem proizvodnje značenja ili označiteljski sistem produkcije okružujućeg društvenog smisla. Umetnost se sve više transformisala u kulturalne produkcijske prakse i, zato, zadatak umetnika postaje teorijsko i praktično istraživanje oblika prikazivanja u kulturi. Drugim rečima, za Victora Burgina tokom šezdesetih godina konceptualna umetnost je bila *semio umetnost*,<sup>47</sup> a to znači umetnička i teorijska praksa analize zastupanja, prikazivanja i produkcije značenja u konkretnoj masmedijski orijentisanoj kulturi.

### Konceptualna umetnost i specifične kulture

Mada je konceptualna umetnost u periodu između 1968. i 1978. godine imala karakter internacionalne<sup>48</sup> pojave mogu se uočiti izvesne bitne kontekstualne razlike između specifičnih geografskih i društveno-kulturalnih pojavljivanja i razvoja konceptualističkih umetničkih praksi.<sup>49</sup>

Njujorška konceptualna umetnost<sup>50</sup> nastaje u drugoj polovini šezdesetih godina XX veka kao kritika visokog grinbergovskog slikarskog modernizma i njegovih institucija u aktuelnom svetu umetnosti, ali i kao autokritika minimalne umetnosti i njenog vizuelnog formalizma. Preteče njujorškog konceptualizma su bili slikar Ad Reinhardt, kompozitor John Cage, slikari Jasper Johns i Robert Rauschenberg, umetnik Andy Warhol, *land art* umetnik Robert Smithson, skulptori Carl Andre, Donald Judd i Robert Morris, višemedijski umetnik Dan Graham. Njujoršku konceptualnu umetnost karakteriše razvoj postdišanovskih strategija *ready made*-a, dematerijalizacije i defetišizacije umetničkog objekta, odnosno kritika tržišnog sistema umetnosti i kulturalne industrije poznog modernizma. Predstavnici njujorške konceptualne umetnosti su Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Ian Wilson, Adrian Piper. Prvi organizator i promoter konceptualne umetnosti u New Yorku bio je galerista i konceptualistički aktivista Seth Siegelaub i kritičarka Lucy Lippard. Njihovim kritičkim delovanjem pokazalo se da se gube jasne granice između domena i smisla rada umetnika, kritičara, izdavača i galeriste, što je sasvim odgovaralo tezama *akritičke kritike* koje je u Evropi postavio Germano Celant. Inicijalne izložbe konceptualne umetnosti su bile: *Primary Structures* (The Jewish Museum, 1966), *Non-Anthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi* (Lannis Gallery, 1967), *One Month ili March 1969* (široj sveta, 1969), *Art in Process* (Finch College Museum of Art, 1970), *Information* (MOMA, 1970), *Software: Information Technology* (The Jewish Museum, 1970), *Conceptual Art and conceptual Aspects* (New York Cultural Center, 1970). Internacionalni učesnici koji su se na njujorkškoj konceptualističkoj umetničkoj sceni formirali ili delovali su: Hanne Darboven, On Kawara, Mel Ramsden, Ian Burn, Hans Haacke, Braco Dimitrijević, Zoran Popović (1944). Završetak njujorkške konceptualne umetnosti određuju složeni politički i umetnički sukobi između postkonceptualističkih neomarksističkih grupa i časopisa: *The Fox*, *International-Local*, *Red Herring*, a i pojava masmedijski orijentisanih neokonceptualnih i postpop umetnika kao što su Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince.

44 *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, Queen's Museum of Art, New York, 1999.

45 Victor Burgin, *The End of art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J., 1987.

46 Thomas Crow, *The Rise of the Sixties – American and European Art in the Era of Dissent 1955–69*, The Orion Publishing Group, 1996.

47 Victor Burgin, *Between*, Blackwell, Oxford, 1986.

48 *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, Queens Museum of Art, New York, 1999.

49 Ješa Denegri, "Karakteristike umetničkih procesa poslednje decenije", *Umetnost* br. 60, Beograd, 1978, str. 4–21.

50 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge, 2003.

Kalifornijska konceptualna<sup>51</sup> umetnost nastaje oko ironičnog, paradoksalnog i *iščašenog* tretiranja masovnog medijskog prikazivanja i izražavanja (reklame, serije, holivudski film, komercijalna fotografija) popularne kulture, pre svega u radu Edwarda Ruschea (1937), Brucea Naumana i Johna Baldessarija. Ukazuju se neočekivani spojevi svakodnevnog mikro ili makrodruštvenog ponašanja, rebusi humora, žargoni masovne medijske i potrošačke kulture, ali i ekscentrična spiritualnost i medijski potencijali pozne modernosti. Kalifornijska konceptualna umetnost, Rusche, Naumana i Baldessarija, nastala je imanentnom kritikom *pop arta* kao glorifikacije popularne i masovne kulture, ali i uvođenjem masovnih medija i taktika prikazivanja, odnosno receptivne potrošnje, u *jezik* visoke umetnosti. Baldessarijev rad je u velikoj meri anticipirao mnogobrojne procedure i taktike neokonceptualizma kasnih sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina.

Engleska konceptualna umetnost<sup>52</sup> nastaje u dijalektičkoj suprotstavljenosti analitičkog, kritičkog, teorijskog i pedagoškog rada grupe Art&Language, semiotičkog strukturalističkog istraživanja medija masovne kulture Victora Burgina i simboličkih, ezoteričnih, *land art* realizacija Richarda Longa i Hamisha Fultona, odnosno ironičnih bihevioralnih dekonstrukcija engleske kulture (Gilbert&George, grupa *Nice Style*). Na primer, englesku konceptualnu umetnost grupe Art&Language, za razliku od njujorške ili kalifornijske konceptualne umetnosti, koje su bile usmerene ka kritici umetničkog i masmedijskog tržišta obeležava kritičko, subverzivno i sindikalno orijentisano delovanje u sistemu visokomodernističkog umetničkog školovanja.

Francuska konceptualna umetnost<sup>53</sup> je nastala kao kritika institucija umetnosti (grupa BMPT), kao *ready made* strategija upotrebe nauke kao nauke u kontekstu umetnosti (Bernar Venet [1941]) ili parodijska simulacija subjektivnog statusa i identiteta umetnika u francuskoj modernističkoj slikarskoj kulturi (Christian Boltanski [1944], Jean Le Gac [1936]) ili istraživanje marginalnih etničkih (Christian Boltanski) i rodni identiteta (Annette Messager). Na primer, BMPT je grupa slikara (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michael Parmentier, Niele Toroni) koja je sprovodila kritiku hegemonija i kriza visokog modernizma u francuskoj umetnosti šezdesetih godina XX veka.

Nemačka konceptualna umetnost<sup>54</sup> je nastala iz poetike fluksusa i akcionizma, stvaranjem ezoterične i transcendentne poetike *socijalne skulpture* Josepha Beuysa, ambijentalnog-meditativnog rada Franza Erharda Walthera<sup>55</sup> apсурdnog i tautološkog strukturalnog pisma Hanne Darboven i antropološkog indeksiranja Lothara Baumgartena, a ne mogu se zanemariti ni aspekti konceptualnog kritičko-ironijskog slikarstva Gerharda Richtera (1932) i Sigmara Polkea (1941). Nemačku kulturu je karakterisala atmosfera još neraščišćenih trauma iz nacističke epohe, ključna uloga i podela Nemačke u *hladnom ratu*, kao i temeljni rascep nemačke kulture između ideala romantizma i aktuelnog masmedijskog i potrošačkog društva. U takvim uslovima nemačku konceptualnu umetnost karakterišu dramatična i kontroverzna suočenja traganja za *ezoteričnim drugim* i anarhistički levičarski radikalizam. Drugim rečima, za razliku od njujorške konceptualne umetnosti, koja nastaje kritikom tržišnog sistema umetnosti, ili engleske konceptualne umetnosti vezane za kritiku modernističkog sistema umetničkog školovanja, nemačka konceptualna umetnost nastaje relacionim odnosom prema makropolitici i njenoj teškoj neposrednoj prošlosti. Nemački konceptualni umetnici (Beuys, Walther, Darboven, Baumgarten) i prokonceptualni slikari (Richter, Polke) prema makropolitici zauzimaju individualni subverzivni stav preobražavajući poziciju umetnika u poziciju mitskog-izolovanog-individuumu koji iz svoje posebnosti dovodi pod sumnju istoriju i aktuelnost totalizujuće nemačke kulture.

Češka konceptualna umetnost<sup>56</sup> ima izvore u neoavangardnom fluksusu (Milan Knížak), a povezana je i sa konkretnom poezijom (Jirži Valoch [1946]), odnosno *body artom* (Karel Miler [1940], Petr Štembera [1945], Jan Mlčoch [1953]). Nastaju tautološki telesni, pseudo ritualni i bihevioralni radovi čija značenja ukazuju na političke granice jezika i egzistencije u kulturi realnog socijalizma. Češki *body art* nema odlike političke umetnosti, tj. ne služi se verbalnim i bihevioralnim jezicima politike, ali svojim reduktivizmom, siromaštvom, autonomnošću i egzistencijalnim fatalizmom ukazuje na *aktuelno tu prisutno telo* umetnika kao na simptom totalitarizma politike na mikro i makroplanu.

Poljska konceptualna umetnost<sup>57</sup> nastaje u širokom dijapazonu neoavangardnih i postavangardnih tematizovanja poljske istorijske *avangarde* (strukturalizam Władysława Strzemińskiego i Katarzynie Kobro) i neoavangarde (metafizika performansa u *novoj* tradiciji, pre svega Tadeusza Kantora). Izuzetnom konceptualizacijom egzistencije, mentalnog

51 Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990, i *The Works of Edward Ruscha*, Hudson Hills Press New York, San Francisco Museum of Modern Art, 1982.

52 Anne Seymour (ed), *New Art*, Hayward Gallery, London, 1972.

53 Daniel Buren, *Les Ecrits 1965–1990*, 3 vol, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.

54 C.M. Joachimides, N. Rosenthal, W. Schmied, (eds), *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik 1905–1985*, Prestel-Verlag, München, 1986; Caroline Tisdall, C. *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.

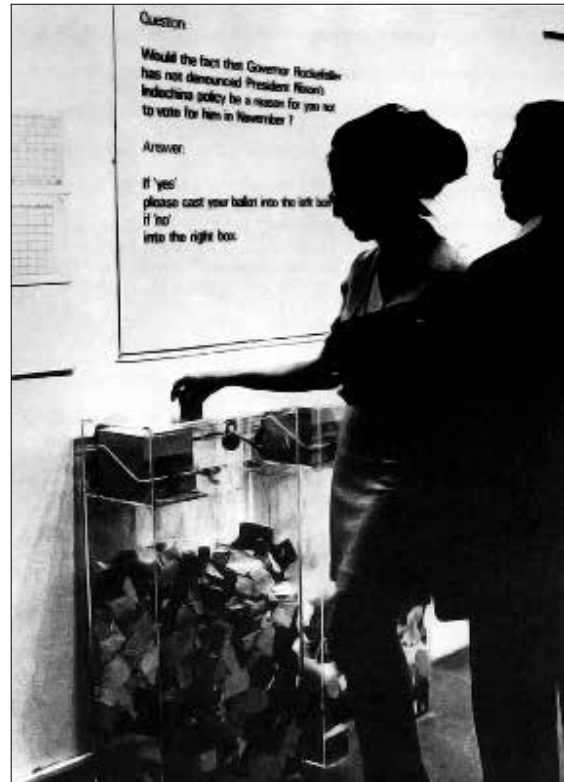
55 Franz Erhart Walther, *Arbeiten 1969–1976*, XIV. Bienal Internacional de São Paulo, 1977.

56 Karel Srp (ed), *Karel Miler – Petr Štembera – Jan Mlčoch 1970–1980*, Galerie hlavního města, Praha, 1998; Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002.

57 Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002.



Gilbert&George, *Skulptura koja peva*, 1970.



Hans Haacke, *Glasačko mesto na izložbi Information*, MOMA, New York 1970.



Bruce Nauman, *Autoportret umetnika kao fontane*, 1966.

predočavanja čulnih data i analitičkog izraza izdvajaju se opusi Romana Opalke (1921) i Jaroslawa Koslowskog (1945). U domenu performansa radio je Krzysztof Wodiczko, a u području ciničkog konceptualizma Zdzislaw Sosnowski (1947).

Ruska konceptualna umetnost<sup>58</sup> nastaje u međužanrovskim i međudisciplinarnim prostorima književnog i vizuelnog eksperimenta i alternativnog rada kojim se razgrađuju značenja i vrednosti socijalističkog realizma (*sots art*, perestrojka umetnost) i revitalizuju duhovni okviri ranih slikarskih i književnih avangardi (Dimitrij Prigov [1940], Ilja Kabakov [1933], Komar [1943] i Melamid [1945], Lev Rubištajn, Aleksej Paršnjikov, Erik Bulatov, Rima i Valerij Gerlovin itd). Ruska konceptualna umetnost je nastala kao paradigmatički eksces između političkih apologetskih funkcija umetnosti u socrealističkoj kulturi i američkoj masovnoj, medijskoj i potrošačkoj kulturi.

Italijanska konceptualna umetnost<sup>59</sup> je tesno povezana sa pokretom *arte povera*. Siromašna umetnost (*arte povera*), je po italijanskom teoretičaru umetnosti Germanu Celantu, postobjektni, procesualni, konceptualni i ambijentalni umetnički rad s primarnim materijalima (organskog, neorganskog i industrijskog porekla), životinjama, bihevioralnim situacijama. Paralelno ili blisko *siromašnoj umetnosti* delovali su: Giovanni Anselmo, Alghiero Boetti,<sup>60</sup> Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, i dr.

Holandska konceptualna umetnost<sup>61</sup> nastaje kroz recepciju internacionalnog *land arta*, konceptualne umetnosti, performansa arta i video umetnosti. Karakteriše je preispitivanje univerzalnih i internacionalnih tema, na primer, percepcije u fotografskim delima (Jan Dibbets [1941]), privatnih mitologija (Bas Jan Ader<sup>62</sup> [1942, nestao 1975], Anton Heyboer [1924], Hans de Vries [1947]) ili ispitivanja bihevioralnih granica u javnim i privatnim performansima (Ben d'Armagnac [1942–1978]).

Belgijsku<sup>63</sup> konceptualnu umetnost zastupa rad Marcela Broodthaersa koji je na brisanim tragovima slikarstva René Megritte razvio umetničku praksu preispitivanja zagonetnih i paradoksalnih odnosa reči i slike, reči i objekta, slike i objekta, doslovnog i fikcionalnog sveta u kritičnom prostoru nastajuće kulturalne industrije tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. Broodthaers je pokazao kako se jedna lokalna umetnička tradicija, belgijski nadrealizam, može izvesti i uključiti u kritične sisteme internacionalne umetnosti.

## Konceptualna umetnost u Jugoslaviji

Rana konceptualna umetnost u Jugoslaviji (1969–71) nastajala je u urbanim centrima Slovenije (Kranj, Ljubljana), Hrvatske (Split, Zagreb) i Srbije (Novi Sad, Subotica).<sup>64</sup> Ranu ili *istorijsku konceptualnu umetnost* u Jugoslaviji obeležavaju dve izložbe: *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*<sup>65</sup> (1971, Beograd) i sekcija "Concept"<sup>66</sup> na izložbi *Septième Biennale de Paris* (1971, Pariz). Rana kritička i kustoska tumačenja konceptualne umetnosti dali su Biljana Tomić<sup>67</sup> i Marijan Susovski.<sup>68</sup> Termin "jugoslovenska konceptualna umetnost" upotrebio je Ješa Denegri povodom izložbe *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*,<sup>69</sup> održanoj 1971. godine u Beogradu. Po Denegriju:

Odlučujući se za organizaciju izložbe *Primeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji* htio sam prije svega provjeriti u kojim se sve oblicima ove navedene opće postavke reflektiraju u našim specifičnim kulturalnim i umjetničkim uvjetima. Bilo je odmah jasno da se takav zahtjev u konvencionalnoj kritičkoj interpretaciji može shvatiti samo kao pokušaj dokumentiranja jedne od orijentacija u mladoj generaciji, čime bi se idejna

58 David A. Ross, (ed), *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge, London 1991; Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002; Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

59 Germano Celant, *Ars Povera*, Mazzotta, Milano, 1969; Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969; i Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001.

60 *Alighiero Boetti 1965–1994*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, 1996.

61 Piet van Daalen, Gerhard von Graevenitz, Jan van Munster, Gijs van Tuyl, G. (eds), *To Do With Nature*, Vizual Arts Office for Abroad, Amsterdam, 1979.

62 Wade Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", *Art in America* no. 2, New York, February 2004, str. 54–65.

63 Benjamin H. D. Buchloh, (ed), *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, 1988.

64 Miško Šuvaković, "Conceptual Art", iz: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić, (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge, 2003, str. 210–245.

65 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

66 Catherine Millet, Aklfred Pacqumeent (eds), "Concept" (sekcija), iz: kataloga *Septième Biennale de Paris*, Paris, 1971. Na izložbi su, iz Jugoslavije, nastupali: Braco Dimitrijević, Grupa (Э, Grupa KôD i Grupa OHO.

67 Biljana Tomić, "Konceptualna umetnost", iz: *IV Beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970, str. 28–29.

68 Marijan Susovski, "Konceptualna umjetnost", iz: *Tendencije 5*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973, str. n.n.

69 Na toj izložbi su prezentovana dela pionirskih radova konceptualnih umetnika iz Slovenije: Grupa OHO i Dragan Srečo; iz Hrvatske: Slobodan (Braco) Dimitrijević i Goran Trbuljak; iz Srbije, tj. Vojvodine: Grupa KôD i Grupa (Э.



Edward Ruscha, korice i stranice knjige *Različiti mali izvori vatre i mleko*, 1964.



On Kawara, *Prošlih milion godina*, 1970–71.



Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth i Lawrence Weiner na izložbi Seta Siegelauba *January 5–31*, 1969, 1969.

i ideološka pretpostavka izložbe svela na historijsko-umjetničku evidenciju različitih pojava i tendencija u suvremenoj umjetnosti u Jugoslaviji. Osnovni cilj izložbe bio je, međutim, drugačiji: željelo se, naime, upravo takvim postavkama i opredjeljenjima određenog broja mladih ljudi, od kojih se nekolicina nije do sada bavila plastičkim umjetnostima, ukazati na mogućnost iznalaženja izlaska iz one krizne situacije, koja, mada toga često nismo dovoljno svjesni, mnoge motive i oblike umjetničkog djelovanja čini upravo beznadno lišenim pravog smisla i prave mogućnosti aktivnog korespondiranja u duhovnoj jezgri suvremenosti. Okruženi onim dominantnim tipovima umjetnosti koji više ne teže problematiziranju vlastitih izražajnih dosega i vlastitog društvenog položaja, i koji umjesto jedino opravdanog napora preispitivanja samog umjetničkog bića svoju sudbinu vide u putevima što lakšeg i što bržeg integriranja u postojeću lokalnu tradiciju, a time i u onu društvenu hijerarhiju koja se na tu tradiciju poziva, pripadnici konceptualne umjetnosti nastoje u našoj sredini afirmirati prijedloge jednog iz osnova izmijenjenog načina umjetničkog komuniciranja, a to u krajnjoj konzekvenci znači i bitno novog načina društvenog i kulturalnog ponašanja.<sup>70</sup>

Jugoslovenska konceptualna umetnost je nastajala sa odlikama istočnoevropske konceptualne umetnosti, a to znači kao kritička i aktivistička umjetnička praksa koja se realizovala naspram realsocijalističke i samoupravne artikulacije *umerene modernosti*.<sup>71</sup> Međutim, postojala je i jedna razlika: Jugoslavija je tokom šezdesetih i sedamdesetih godina bila otvorena ka Zapadu i uticajima koji su dolazili od aktualnih internacionalnih umjetničkih pojava.<sup>72</sup> Drugim rečima, sa kulturalnog stanovišta posmatrano, jugoslovenska konceptualna umetnost je nastajala na preseku, ali i na razlikama, tri internacionalna umjetnička sistema izvođenja nove umetnosti: (i) sistema zapadne konceptualne umetnosti, (ii) sistema istočnoevropske *underground*, eksperimentalne, konceptualne ili druge umetnosti i (iii) sistema postkolonijalne umetnosti trećeg sveta. Ta trostrukost kontekstualnih internacionalnih pozicioniranja omogućila je da se konceptualna umetnost u Jugoslaviji ne razvije kao disidentska umetnost, kao što je to bilo u SSSR-u, ČSSR-u, Mađarskoj ili Poljskoj, već kao umetnost pravovremenog uključivanja u svet.<sup>73</sup>

Jugoslovenska konceptualna umetnost je nastajala u složenim procesima koji su prvobitno, do 1971. godine, nazivani "konceptualna umetnost",<sup>74</sup> a, zatim, tokom sedamdesetih i ranih osamdesetih godina kao "postobjektne pojave",<sup>75</sup> "nova umetnost",<sup>76</sup> "prošireni mediji"<sup>77</sup> i "nova umjetnička praksa".<sup>78</sup> Pojam "nova umjetnička praksa" se ustalio i označavao je različite umjetničke pojave (u likovnim umjetnostima, književnosti, filmu, teatru, muzici) koje su bile umjetnička analiza, kritika, subverzija i nadilaženje tada važećeg umerenog socijalističkog modernizma. Po Ješi Denegriju, "nova umjetnička praksa" ima sledeće poreklo i značenja:

Pojam *nova umjetnička praksa* vodi poreklo iz naslova poslednjeg poglavlja teksta Catherine Millet "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti",<sup>79</sup> a izvorno se odnosi na liniju strogog i čistog konceptualizma LeWitt–Kosuth–grupa *Art-Language*. U domaćim prilikama taj termin uveden je i upotrebljen (na predlog pisca ovih redova) u nazivu izložbe *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1978. i prvi put se spominje u tekstu "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija"<sup>80</sup> kao uvodnog poglavlja u katalogu pomenute izložbe. Termin se svojevremeno činio pogodnim da obuhvati sve međusobno vrlo različite pojave nove umetnosti sedamdesetih u Jugoslaviji za koje, zbog njihovog izrazito heterogenog karaktera, nipošto nije bilo teorijski opravdano (kao što se ponekad i na početku radilo) koristiti se užim i problemski sasvim određenim nazivom *konceptualna umetnost*. Kovanica *nova umjetnička praksa* omogućava da u svojim sastavnim delovima obuhvati sledeća značenja: termin *nova*

70 Ješa Denegri, "Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji", *Život umjetnosti* br. 15–16, Zagreb, 1971, str. 149–150.

71 Konceptualna umetnost je u realsocijalističkim kulturama Istočne Evrope nastajala kao kritika bezinteresnosti i dekorativnosti "umerenog modernizma" ili "modernizma u uslovima socijalizma" ili socijalističkog estetizma. Videti: Ješa Denegri, "Socijalistički estetizam", iz: *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 104–110.

72 Ješa Denegri, "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija", iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 5–13.

73 Ješa Dneegri, "Za strukturu direktnih uključivanja", *Umetnost* br. 55, Beograd, 1977, str. 42–43; i Ješa Denegri, "Deseti bijenale mladih 1977.", *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, str. 56–60.

74 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

75 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), "Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973", Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.

76 Termin "nova umetnost" se primenjivao na sasvim različite umjetničke prakse koje su odstupale od dominantnih nacionalnih ili internacionalnih (*mainstream*) produkcija tokom kasnih pedesetih i šezdesetih godina. Videti: Gregory Battcock (ed), *The New Art – A critical anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1973; i Ješa Denegri, "Nova umetnost šezdesetih i 1968", iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 10–13.

77 *Prošireni mediji*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.

78 Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

79 Katrin Mile, "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti", iz: Mirko Radojičić (ed), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 8–12.

80 Videti belešku 72.

govori da je reč o inovativnoj neoavangardnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve prethodne struje u domaćoj sredini (umereni modernizam, enformel, nova figuracija, neokonstruktivizam i dr.); termin *umetnička* želi da otkloni svaku sumnju u to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti ili anti-umetnosti, kako se često u suprotstavljanju toj pojavi tada govorilo); najzad, termin *praksa* izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završenim estetskim objektima (slikama, skulpturama) kao neprikosnovenim tehnikama i rodovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama. U domaćem kontekstu termin *praksa* podsećao je na filozofski pojam *praxis*, što je moglo da uputi na značenje aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angažovanosti u skladu sa radikalizmom i militantnošću umetničkih pojava na koje se taj termin odnosio. Pojam *nova umetnička praksa*, zbog svoje otvorenosti, sveobuhvatnosti, namerne i pozitivne neodredljivosti, ubrzo po predlogu i prvoj upotrebi uveden je u opticaj u kolokvijalnom kritičkom žargonu gde je ostao dugo primenjivan, uz dodatak *nova umetnička praksa sedamdesetih*, da bi se time priznalo i istaklo da je i posle ovog perioda u savremenoj umetnosti došlo do niza “novih praksi” (naravno drugačijeg porekla, karaktera i značenja).<sup>81</sup>

Pojam *nova umetnička praksa* uveden je da bi se napravio interpretativni kontekstualizujući diskurs koji je trebalo da poveže sasvim različite umetničke produkcije neoavangardi šezdesetih (*Gorgona*, *minimal art*, vizuelna poezija, konkretna poezija, *hepening*) i ranih postavangardi sedamdesetih (konceptualna umetnost, *land art*, *body art*, *performance art*, *video art*, politička umetnost, analitička umetnost, ambijentalna umetnost, feministička umetnost) u aktivističkoj konfrontaciji prema dominantnim modernističkim tendencijama unutar realsocijalističkog društva. Drugim rečima, pojam *nova umetnička praksa* je sa zamislama “konceptualne umetnosti” povezao zamisli “protokonceptualizma” (konceptualno orijentisane umetničke produkcije koje prethode konceptualnoj umetnosti) i zamisli “postkonceptualizma” (evolucije i širenja konceptualne umetnosti u epohi pluralizma i medijske nepreglednosti).<sup>82</sup> *Nova umetnička praksa* je postala obeležje za stadijum konceptualizacije i otvaranja medijskih produkcija i aktivnosti u jugoslovenskoj umetnosti. Nakon prvog talasa istorijske ili rane konceptualne umetnosti (1966–1971), dolazi do niza umetničkih pojava u Šempasu, Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Subotici, Novom Sadu. Nastaju različite egzistencijalno-biheviornalne i konceptualno orijentisane prakse.<sup>83</sup>

81 Ješa Denegri, “Nova umetnička praksa”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 22–24.

82 Jedna od poslednjih retrospektiva jugoslovenske konceptualne umetnosti bila je: Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), *Avanguardia sperimentazione 1977 – le piu avazate ricerche artistiche Jugoslave*, Galleria Civica, Modena, 1977.

83 Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

# NEIZVESNI MODELI ŽENSKOG IDENTITETA I KONCEPTUALNA UMETNOST

## Ko je Lygia Clark: *nesamo telo žene-univerzalno i pojedinačna tela*

Lygia Clark<sup>84</sup> (1920–1988) je brazilska slikarka, skulptorka i performans umetnica koja je delovala u području neokonkretizma i, kasnije, umetnosti ponašanja. Ona je studirala slikarstvo u Rio de Žaneiru i Parizu oko 1950. godine. Tada je radila na malim monohromnim slikama sa obrađenom reljefnom površinom. Pod uticajem sovjetskog konstruktivizma, Bauhauza i holandskog neoplasticizma, pre svega, Pieta Mondriana, ona započinje rad u geometrijskoj apstrakciji tokom prve polovine pedesetih godina. Po povratku u Rio de Žaneiro 1954. godine pridružuje se grupi *Frante* i izvodi eksperimente u konkretnoj umetnosti, na primer, nastaju dela *Modulovane površine* i *Kontrareljef*. Njen rad je povezan sa brazilskim i južnoameričkim neokonkretizmom<sup>85</sup> pedesetih i šezdesetih godina. Brazilski neokonkretizam je težio *apsolutnom modernističkom univerzalizmu*: biti moderan u transistorijskom i transgeografskom smislu. To je značilo referiranje na evropske konkretističke uticaje (Theo van Doesburg, Max Bill) i pokušaj njihovog nadilaženja. Zahtev za nadilaženjem evropskog konkretizma vodio je ka oformljenju brazilske neokonkretističke grupe<sup>86</sup> u kojoj su saradivali Lygia Clark, Hélio Oiticica (1937–1980), Lygia Pape (1929–2004), Amilcar de Castro (1920–2002), Franz Weissmann (1924), Reynoldo Jardim (1926), Theon Spanudis (1915–1986), te pesnik Ferreira Gullar (1930) i kritičar Mario Pedrosa. Ova grupa je pre bila otvoreni pokret sa mnogim saradnicima, nego artikulisana i organizovana umetnička institucija. Neokonkretisti su podvrgli kritici pozitivizam i mehanicistički redukcionizam Maxa Billa i predstavnika umetničko-dizajnerske neokonkretivističke škole u Ulmu. Objavljen je i neokonkretistički manifest 1959. godine u kome je objavljen okret od mašinske estetike ka vitalizmu:

Ako budemo tragali za ekvivalentom umetničkog dela nećemo ga naći u mašini, ili objektu kao takvom, već ... u živom organizmu.<sup>87</sup>

Umetničko delo se više ne konstruiše kao mašina ili objekt, već kao kvazitelo, a to znači kao nešto što je više od jednostavnog zbira svojih delova. Umetničko delo se ne vidi kao kompozicija ili struktura objekta, već kao efekat događaja, a to znači pojavnosti. Zamisao apstrakcije, zato, nije više koncept geometrijske kompozicije, već pojmova kojima se opisuje ono opšte, univerzalno ili transcendentno u konkretnosti života. Njih je zanimala mogućnost ulaska u sam život. Lygia Clark je dugi niz godina saradivala sa umetnikom Héliom Oiticicicom.

Lygia Clark je istraživala ulogu tela u stvaranju i recepciji umetničkog dela tokom šezdesetih godina. Ona se bavila instrumentalnošću tela u umetnosti: prisutnog tela, odsutnog tela, tela u događaju, događaju tela itd. Ona je sa neokonkretivističkih pronaučnih istraživanja vizuelne percepcije ušla u područje istraživanja perceptivnog i receptivnog *ponašanja* posmatrača i posmatračice. To je značilo obrt od vizuelnog ka bihevioralnom. Njen umetnički rad, zato, postaje neka vrsta umetnosti ponašanja usmerene ka propitivanju ljudskog činjenja, odnosa i delovanja u specifičnim umetnički konstruisanim situacijama i događajima. Telo nije samo pojavna opna koja obuhvata organe, već i “životno iskustvo” i “otelotvoreno znanje”, tj. odnos. Priređena joj je retrospektivna izložba na Venecijanskom bijenalu 1968. godine. Tada izlaže instalaciju *Kuća tela*. Održala je kurs “Slike tela” na Sorboni u Parizu između 1970. i 1975. godine. Istraživala je kolektivne oblike umetničkog rada i perceptivnog ponašanja, pre svega čulnu percepciju i fizičke interakcije *različitih tipova* tokom sedamdesetih godina. Takve akcije je nazivala “rituali bez mita”. U poslednjem periodu rada bavila se psihoterapijom i lečenjem.<sup>88</sup> Drugim rečima, umetnički rad Lygije Clark obeležen je sporom i postupnom evolucijom neokonkretizma, tj. neokonkretivizma (kinetizam, luminokinetizam, mobili, optička umetnost), u umetnost konceptualnog i bihevioralnog performansa i, svakako, aktivnog delovanja na granicama umetnosti i življenja (oblikovanja života). Zamisli umetničkog, naučnog (psihološkog, medicinskog), religioznog (ritualizacija tela) i aktivističkog *vitalizma* obeležile su njen život i rad.

84 Lygia Clark, *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, 1998; Lygia Clark, Mathias Goeritz, Helio Oiticica, Rina Carvajal, Catherine David, Suely Rolnik, Alma Ruiz, Sonia Salzstein, *Experimental Exercise of Freedom The Lygi*, La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.

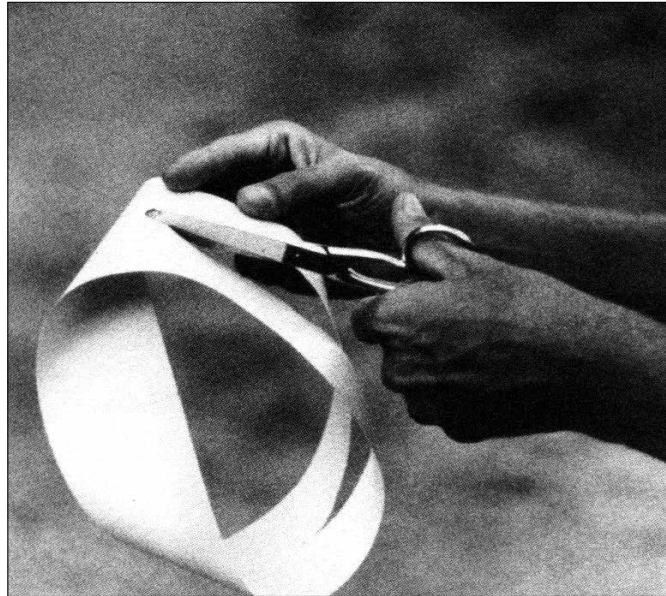
85 Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vertice e ruptura*, Edicao Funarte, Rio de Janeiro, 1985.

86 Lygia Clark, “1959: Neo-concretist Manifesto”, u: “Nostalgia of the Body”, iz: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, 1997, str. 31–35.

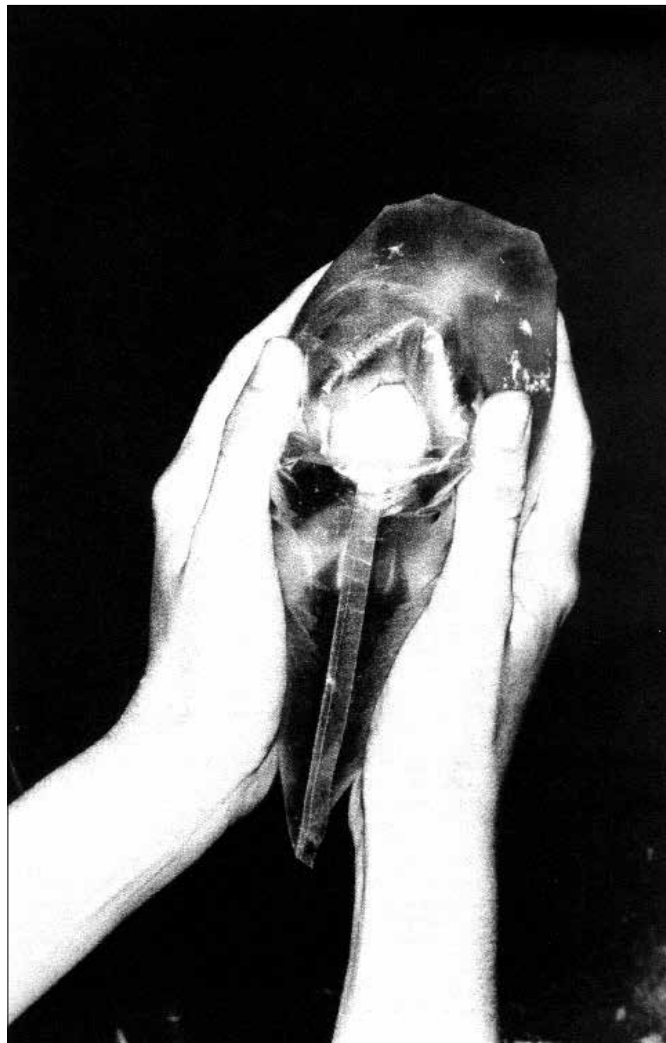
87 Ferreira Gullar, „Neo-Concrete Manifesto“ (1959), iz: Dawn Ades (ed), *Art in latin America. The Modern Period*, Yale University Press, London, 1989, str. 335.

88 Guy Brett, „Lygia Clark: in search of the body – Brazilian Artist – Cover Story“, *Art in America*, July 1994, str. 56–63 i 108.





Lygia Clark, *Caminhando*, 1964.



Lygia Clark, *Vazduh i kamen*, 1967.

Lygia Clark je istraživanja započela preispitivanjem primarnih i složenih odnosa umetničkog dela i percepcije umetničkog dela, da bi došla do specifične vrste *konceptualnog aktivizma*, tj. istraživanja i izvođenja perceptivnih interakcija i transformacija<sup>89</sup> u specifičnim životnim situacijama. Poenta njenih istraživanja je u suočavanju sa specijalizacijama “oka” i redukcijama “tela” u tradicionalnoj percepciji vizuelnog umetničkog dela. Pažnju je preusmerila sa “pasivnog i specijalizovanog oka” na *performativno telo* koje izvodi događaj percepcije, recepcije i, na kraju terapije (ozdravljenja). Time se uloga “umetnika”, “posmatrača” i “objekta” u potpunosti menja. Više nije reč o opažanju, prepoznavanju i prisvajanju površine umetničkog dela, već o usredsređenju na odnos tela i objekta. Ona napušta slikarsku fascinaciju površinom u ime događaja kojim se započinje životno iskustvo.<sup>90</sup> Lygia Clark započinje istraživanja mobilnih skulptura (*Bichos [Životinje]*, 1958–1961), tj. izvodi male skulpture čije pokretne delove posmatrač može pomerati i rekombinovati u akciji ili performansu percepcije/recepcije:

Svaka *Životinja* je organska celina koja u potpunosti pokazuje sebe u unutrašnjem izražajnom vremenu.

Ono ima sličnosti sa školjkom ili ljuskarima.

Ono je živi organizam, suštinski aktivni rad. Potpuna egzistencijalna integracija je upostavljena između toga i vas. Pasivni odnos između vas i *Životinje*, bilo u njenim delovima ili vama, nemoguć je.

Ono što se odigrava je neka vrsta opštenja između dve žive celine. To je, u stvari, dijalog kojim *Životinja* reaguje – zahvaljujući svojim specifičnim kretnjama – na posmatračeve stimuluse. Ovaj odnos između dela i posmatrača – do sada virtuelan – postaje efektivan.<sup>91</sup>

Postavljena zamisao i događaj *odnosa* tela i čulnih stimulusa je ključan za njena istraživanja koja su postala praksa rada na “jeziku tela” u odnosu na pasivnost tela, krize tela, bolesti, te odnos tela sa pojedinačnim ili univerzalnim granicama tela i drugog. Istraživala je modele i pojavnosti, tj. preklapanja i odnose modela i pojavnosti: života, tela, ponašanja, kože, vazduha. Zato je bio bitan iskorak iz slikarstva u *organski svet* koji se nije mogao svesti na zastupanja kroz umetnost i umetnošću. Umetnost je postala pre neka vrsta konteksta ili prostora za istraživanje “organskog” nego stvaranje proizvoda ili estetskog efekta. Ona je na jednom mestu zapisala:

*Umetnost nije buržoaska mistifikacija*. Ono što je promenjeno jeste oblik komuniciranja propozicije. To jeste vi koji sada dajete izraz mojim mislima, koji izvodite iz njih bilo koje vitalno iskustvo koje poželite.<sup>92</sup>

Umetnost se ukazuje kao praksa delanja i delatnih interakcija koje pokazuju svoj ljudski ili ljudsko-životni, a to znači *vitalni* karakter. U naznačenom smeru je vodio proces istraživanja od dela ka činjenju i ponašanju posmatrača. Činjenje i ponašanje su bile aktivne pojave oko delanja i delovanja – oblikovanja iskustvenih i telesnih životnih situacija i događaja. Ona je sa Héliom Oiticicom realizovala delo nazvano *Dijalog* (1966). Ona je u jednom od tekstova za “propozicije” nazvanom *Caminhando* (Sleđenje) uputila gledaoca ili saučesnika da uzme makaze i da iseca traku u obliku “mebijusove (Möbius) trake” prateći pretpostavljenu beskrajnu, ali zatvorenu, liniju sečenja. Čin sečenja je centralni za njeno “novo” razumevanje umetnosti. Čin sečenja ili bilo koji drugi manuelni ili telesni čin (činjenje, delanje, aktivna interakcija) je *iskustveni čin*:

Posebno značenje iskustva je u aktu činjenja. Umetničko delo je sam akt.<sup>93</sup>

Ona je izabrala “mebijusovu traku” za ovaj eksperiment zato što je ova beskrajna traka mogućnost da se prekine odnos sa uobičajenim prostornim navikama: pravo/levo, napred/nazad itd. Mebijusova traka prisiljava da se iskusi neograničenost vremena i kontinualnost prostora.

Lygia Clark je pojam “umetničkog dela” zamenila konceptom *propozicija*<sup>94</sup> između 1966. i 1968. *Propozicija* je značila da njena nova “dela” nemaju stabilna i statična svojstva umetničkog dela kao završenog i izvedenog objekta. Njena zamisao “propozicije” je ukazivala na manipulacije sa objektom ili interpersonalnim odnosima u polju tela i polju svesti. Dualni, odnosno pre bi se moglo reći *sintezijski* odnos tela i svesti je u *propozicijama* pokazan kao objedinjavanje umetničkog događaja i moći ljudskog doživljaja događaja u rasponu od perceptivne reakcije/interakcije do predočivosti svesti o događaju i odnosima događaja i tela. Bitan zahtev u svakoj od *propozicija* bio je onaj za pojavnim

89 Ricardo Basbaum, “Clark & Oiticica”, [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coleanea\\_ho/compilationHO\\_eng/ho\\_basbaum\\_eng](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coleanea_ho/compilationHO_eng/ho_basbaum_eng).

90 Lygia Clark, “1960: Death of the Plane”, u: “Nostalgia of the Body”, iz: Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, 1997, str. 36–37.

91 Lygia Clark, “1960: The Beasts”, u: “Nostalgia of the Body”, str. 37.

92 Lygia Clark, “1965: About the Act”, u: “Nostalgia of the Body”, str. 45.

93 Lygia Clark, “1964: Trailings”, u: “Nostalgia of the Body”, str. 39.

94 Rosalind E. Krauss, Yves-Alain Bois, “Part Object”, iz: *Formless – Auser's Guide*, Zone Books, New York, 1997, str. 158.

“osvešćivanjem”, postajanjem svesnim o onome što se događa. Bio je to fenomenološki zahvat na uspostavljanju odnosa “unutra” – “spolja”, tj. o mišljenju upućenom ka spoljašnjosti događaja.<sup>95</sup>

Sledile su, zatim, elastične skulpture iz serije *Borrachas* (1964). Ispitivani su odnosi elastičnosti, fluidnosti. Takođe je realizovala i dela sa plastičnim kesama punim vazduha *Ar e pedra* (*Vazduh i kamen*) iz 1966. Pošla je od intervencije na plastičnoj vrećici koju je koristila da bi zagrevala svoj iščašen ručni zglob. Na tu kesu, u kojoj se nalazio vazduh, stavljala je kamen dok je kesa bila između njenih šaka. Ovaj dinamični sistem sastavljen od elastičnog materijala (kesa/vazduh) i krutog kamena u rukama izvođača/izvođačice postajao je, metaforično govoreći, kao živi *organizam*. Ono što se kreće i migolji, ugiba i napinje. U ovim radovima su istraživani i razvijani trostruki odnosi<sup>96</sup> običnog objekta, odnosi objekta i tela u procesu interakcije i prevazilaženje “čulnog” u istraživanju ili provociranju jedinstva tela i duha (*body/mind*). Lygia Clark je radila sa svakodnevnim objektima, nekom vrstom *ready made*-a, kojima je nudila poetski potencijal. Procesualna složenost njenih dela vodila je ka propozicioniranju događajnih iskustava i njihovih složenih, ali otvorenih potencijalnosti za iskustvo. Umetnica je projektovala i ispitivala “sredstva” za direktno intervenisanje u svetu. Intervenciju na odnosu onog “unutra” i “spolja” ispitivala je kroz odnos sa svetom:

Punoća. Ja sam preplavljena značenjima. Svaki put kada udahnem, ritam je priroda, protočan. Prianja se uz akciju. Postala sam svesna mojih “kosmičkih pluća”. Prodirem u sveukupni ritam sveta. Svet su moja pluća. Da li je ovo spajanje smrt? Neverovatno sam živa... Kako uvek da povežem ova dva pola? Često u životu otkrivam povezanost života i smrti. Otkriće koje, ipak, ima novu aromu svaki put. Jedne noći, imala sam čulni doživljaj da je apsolut bio ova “potpuna-praznina”, ova celina unutrašnjosti i spoljašnjosti o kojoj sam tako često govorila. “Potpuna-praznina” sadrži sve potencijalnosti. Opna je čin koji daje svoje značenje.<sup>97</sup>

Pridavanje važnosti iskustvenom odnosu tela i objekta vodilo je ka sledećem problemu istraživanja, a to je bilo istraživanje interpersonalnih i intersubjektivnih odnosa, drugim rečima, sa pozicije telo-objekt prešlo se na eksperimentisanje sa pozicijama telo-telo (organizam-organizam, subjekt-subjekt). Interpersonalni odnosi (na primer, radovi iz serije *O Eu e o tu: roupa/corpo/roupa* [Ja i ti: oblačenje/telo/oblačenje], 1967) postali su neka vrsta poligona za ispitivanje telesnih, ponašajnih, seksualnih/rodnih odnosa. Odnosi jednog i drugog jastva (“sebe” i “drugog”) vodili su ka uspostavljanju estetike drugosti, odnosno prakse bivanja u polju drugog. Lygia Clark je u delima iz serije *Relacioni objekti* radila sa uvođenjem “učesnika”, tj. drugog, u proces “priključenja” u odnos. “Priključenje” je uspostavljanje odnosa, telesnog polja mogućnosti i izvođenja konkretnog iskustva. Termin “konkretno” označava ono što je pojedinačno, stvarno i iskustveno promenljivo. Postavljena su u telesnim akcijama (*Nostalgia do corpo* [Nostalgija tela], 1960–1968) pitanja o prepoznavanju drugog, o samoodređenju “sebe” prema drugom, o izvođenju drugog, te o otkrivanju sopstvenog pola u drugom. Od jednog ka drugom i od drugog ka mnoštvu je vodilo ka postavljanju sve složenijih *igara* sa telom, objektom, činom, iskustvom, prizivanjem, sećanjem, nostalgijom ili prepoznavanjem. Ona je koristila različite objekte vezane za telo i izvođenje ljudskog ponašanja: kapuljače, konjske štitnike za oči, maske, rukavice itd. Ovi objekti su bili instrumenti ili posrednici u interpersonalnim komunikacijskim vežbama koje su izvodili izvođači/publika. Telo, objekt i potencijalno različiti odnosi ili efekti tela i objekta ili tela i tela uvedeni su u razlikovanje doslovnih i metaforičnih zastupanja u jeziku i društvenoj komunikaciji kroz telo i moć tela. Radila je sa kolektivnim telesnim akcijama (*Organska ili efemeralna arhitektura*, posle 1968) u kojima su ispitivane mnogostrukosti telesnih odnosa. *Jezik tela* je postavljen kao kriterijum obrta od privida života ka konkretnim osećanjima u multipliciranim intersubjektivnim odnosima:

... ja pripadam (...) grupi koja pokušava da izvede javno učešće. Ovo u potpunosti menja značenja umetnosti kako je ona razumevana do danas. Zato:

Mi odbijamo prikazivački prostor i delo kao pasivnu kontemplaciju.

Odbijamo sve mitove spoljašnje ljudskosti.

Odbijamo umetničko delo po sebi i naglašavamo čin realizacije propozicija.

Odbijamo trajanje kao sredstvo izraza. Pretpostavljamo samo vreme čina kao polje iskustva. U svetu u kome subjekt postaje stranac svom radu, koristimo iskustvo da iniciramo svest o otuđenosti u kojoj se živi.

Odbijamo sve prenose na objekt – čak i na objekt koji izgleda da je prisutan da naglasi apsurdnost svih izraza.

Odbijamo umetnika koji pretenduje da posredstvom objekta ostvari potpunu komunikaciju njegovih ili njenih poruka bez učešća posmatrača.

Odbijamo frojdovsku ideju o subjektu uslovljenom svojom prošlošću i naglašavamo ideju slobode.

95 Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, “Part Object“, str. 160–161.

96 Guy Brett, „Lygia Clark: in search of the body – Brazilian Artist – Cover Story“, *Art in America*, July 1994, str. 63.

97 Lygia Clark, „1965: About the Act“, u: „Nostalgia of the Body“, str. 44.

Mi propozicioniramo nesigurnost kao novu zamisao egzistencije protiv svih statičnih kristalizacija unutar trajanja.<sup>98</sup>

Ovim je postavljena jedna eksplicitna i gotovo doslovno shvaćena *politika* modernosti, koja je zasnovana i razvijena na konceptima i pojavnostima “sadašnjeg” ili “aktuelnog” čina kao interventnog događaja u suočenju sa *samim životom* kao takvim.

Lygia Clark je na pretpostavljenoj osnovi “jezika tela” i *modernističkog akcionističkog i interventnog vitalizma* zasnovala psihoterapijsku praksu u svom studiju u Riju između 1976. i 1982. godine. Sprovodila je terapijski tretman na raznim psihičkim bolestima, od psihotičkih smetnji do neuroza. Njene metode lečenja su proisticale iz umetničke eksperimentalne prakse postavljene kao “rituala” izvan religije. Psihoterapeutkinja Lula Wanderley je preuzela njene postupke i primenjivala ih u psihološkim istraživanjima i praksi lečenja. Lygia Clark je neoavangardistički i protokonceptualistički pokrenula potencijalnost konkretnog utopizma, a to znači spajanja koncepta umetnosti sa praksama življenja.

### Umetnost i komunikacija: Christine Kozlov

Christine Kozlov (1945) je američka konceptualna umetnica koja je započela umetnički rad u saradnji sa Josephom Kosuthom na Školi za vizuelne umetnosti u Njujorku (*School of Visual Arts, New York*) 1966. godine.<sup>99</sup> Njen konceptualno orijentisani umetnički rad započinje na istraživanjima pojavnosti vidljivog i nevidljivog, prisutnog i odsutnog, pokazanog i poništenog. Radila je sa elementarnim poremećajima u komunikacijskim sistemima. Slala je, na primer, poštom fotokopije kalendara na kome su poništavane trake sa datumima.<sup>100</sup> Učestvovala je na jednoj od prvih izložbi koje su pripremale i anticipirale njujoršku konceptualnu umetnost *Non-Anthropomorphic Art by four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi* u Lannis Galeriji u Njujorku 1967. godine.<sup>101</sup> Za tu priliku je napisala kraći tekst-stejtment naslovljen “Kompozicija za audio strukture”.<sup>102</sup> Ovim tekstom je ukazala na prelazak sa pozicija strukturalnog vizuelnog istraživanja na strukturalno akustičko istraživanje. Prelazak sa pozicija predočavanja vizuelnosti značio je “odlazak” iza vizuelnosti, zapravo, na promenu pojavnosti umetničkog dela u svetu tada aktuelne umetnosti.

Christine Kozlov je postavila zamisao *projekta* koji prethodi čulnoj realnosti. Ta zamisao ili šema govori o “taktici” povezivanja zvukova prema strukturalnim pravilima simetrije, asimetrije, progresije i drugih unutrašnjih/imanentnih logika povezivanja zvukova u komunikacijskom sistemu. Takva pretpostavljena struktura odnosa mogla bi se realizovati i kao vizuelna, biheviorna, taktilna ili aromatska. Umetničko delo, prema tome, nije više određeno nužnim čulnim aspektima, već konceptualnim pretpostavkama i njihovim mogućim izvođenjima. Čulno pokazana struktura je skup doslovnih činjenica koje su ponuđene na mestu očekivanja realizacije konceptualnog plana, tj. šeme dela. Joseph Kosuth je napisao povodom ove izložbe da su sva izložena dela “modeli”.<sup>103</sup> Modeli su “ideje” (zamisli, predodžbe, mentalne reprezentacije) koje se mogu realizovati na nivou čulnosti, ali i ne moraju. Modeli su mogući projekti koje treba izvesti kao činjenicu. Razlika između potencijalnosti modela i konkretnosti činjenice bitna je za ovakvu vrstu rada. Njeni prvi radovi su u velikoj meri bili postrajnhartovska umetnost, a to znači pokušaj da se izađe iz istorijski dovršenog slikarstva<sup>104</sup> kao umetnosti u područje realizacije potencijalnih čulnosti kao umetnosti. Umetnost je u tom kontekstu postala nešto izvan ili naspram slikarstva.

Christine Kozlov je istraživala informacijske, tj. komunikacijske, modele umetničkog rada. U jednom stejmentu iz marta 1971. je zapisala:

Aktivnosti od 1965: (1) neurološka kompilacija. Istraživanja fizičkog uma. (2) Informacija: bez teorije. Magnetofon je opremljen trakom u obliku beskrajne petlje, tako da se novi zvuci snimaju preko prethodno snimljenih i time ih brišu. (3) Telegram sa stejmentom koji ne sadrži informacije. (4) Serija telefaksova poslanih za vreme trajanja izložbe potvrđuje činjenice o konceptima koji su odbačeni u to vreme. (5)

98 Lygia Clark, „1966: We Refuse...“, u: „Nostalgia of the Body“, str. 46.

99 “Kosuth, Joseph and Kozlov, Christine. *Ad Reinhardt: Evolution into Darkness – Teh Art of an Informal Formalist, Negativity, Purity, and the Clearness of Ambiguity*. Unpublished typescript for the *School of Visual Arts, New York, May, 1966*”, iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 14.

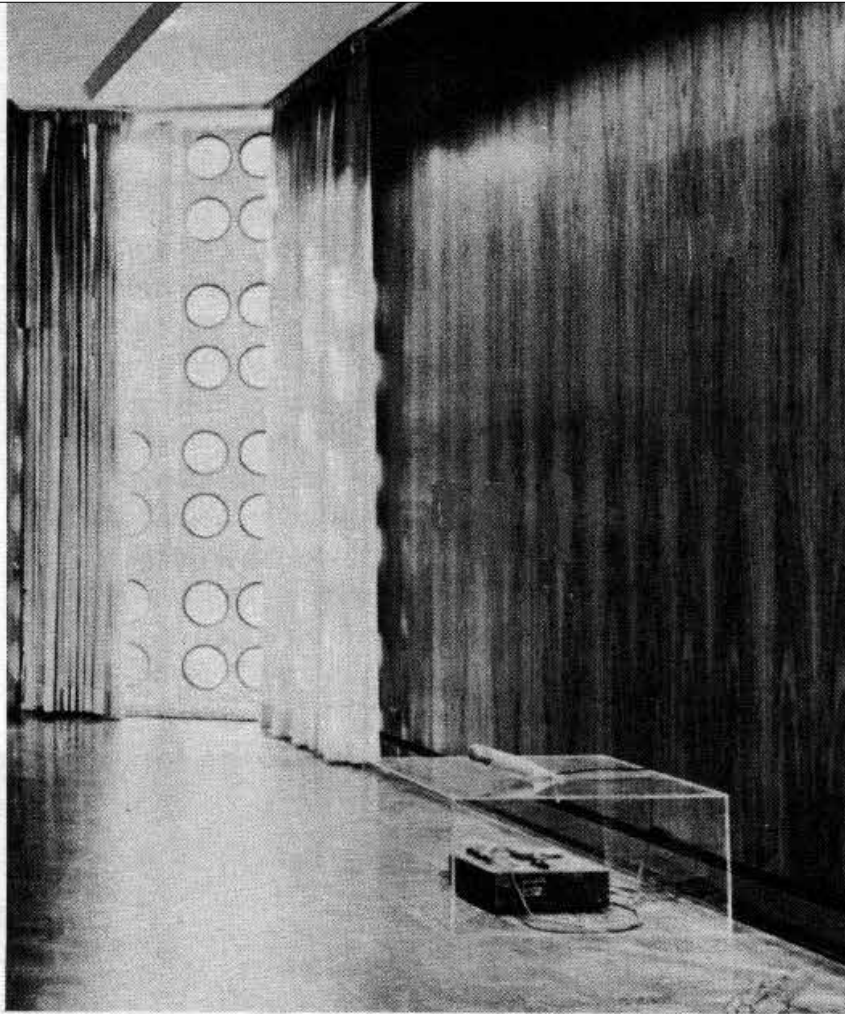
100 iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 22.

101 iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 24.

102 Christine Kozlov, “Composition for Audio Structures”, iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 24.

103 Joseph Kosuth, “Notes on Conceptual Art and Models”, iz: *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 3–4.

104 Ad Reinhardt, “Art in Art is Art-As-Art (Art-as-Art Dogma, Part III)”, iz: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, str. 126–127.



Christine Kozlov: *Information: No Theory*. 1970. Tape piece.

**INFORMATION: NO THEORY**

1. THE RECORDER IS EQUIPPED WITH A CONTINUOUS LOOP TAPE.
2. FOR THE DURATION OF THE EXHIBITION (APRIL 9 TO AUGUST 23) THE TAPE RECORDER WILL BE SET AT "RECORD" ALL THE SOUNDS AUDIBLE IN THIS ROOM DURING THAT TIME WILL BE RECORDED.
3. THE NATURE OF THE LOOP TAPE NECESSITATES THAT NEW INFORMATION ERASES OLD INFORMATION. THE "LIFE" OF THE INFORMATION, THAT IS, THE TIME IT TAKES FOR THE INFORMATION TO GO FROM "NEW" TO "OLD" IS APPROXIMATELY TWO (2) MINUTES.
4. PROOF OF THE EXISTENCE OF THE INFORMATION DOES IN FACT NOT EXIST IN ACTUALITY, BUT IS BASED ON PROBABILITY.

Figurativno delo. Spisak svega što je pojedeno tokom šest meseci. (6) 271 komad belog papira korespondira prema 271 dan tokom kojih su koncepti odbacivani. (7) Snimljeni zvuk telefonskog operatera sa informacijom o trenutnom vremenu (traje 24 časa). (8) Gomila informacija: kombinovani snimci novih izveštaja o pucnjima u Andyja Warhola i Roberta Kennedyja. (9) Film no. 2 bela vodica—16mm—100Feeta. (10) Film no. 1 potpuno crn (eksponiran) 8mm—100Feeta. (11) Praktični projekt, sistem/struktura: kontekst učenja kucanja na pisačkoj mašini. (12) Kompozicija za audio strukturu — kodirani zvučni sistem.<sup>105</sup>

Ovaj zapis ima trostruku funkciju: umetničkog dela “stejtmenta”, informacije o njenim umetničkim produkcijama i autorefleksivnog predočavanja akcija i njihovih verbalno postavljenih referenci. Svaki od ovih projekata ističe granice “medija” ili “negativne” učinke medijskog rada koji ona sprovodi. Reč je o malim i neutralnim modelima destrukcije i entropije informacija vezanih za samu umetnost, umetnost kao umetnost, umetnost kao ideju ili za spoljašnje referente koji pripadaju području nauke ili području popularne-javne kulture. U takvim delima je bila naglašena konceptualna osnova za izvođenje intervencije na komunikacijskom procesu. Rađeno je sa informacijama bez informacije ili sa prezentacijom doslovnih informacija koje nosi ukupan i dovoljan, tj. minimalan broj čulnih “data”. Na primer, u telegrafskom radu poslala je telegram kritičaru Donaldu Karšanu u Njujorški kulturni centar (New York Cultural Center) sa porukom:

Podaci koji se odnose na informaciju nisu sadržani ovde i to je konstitutivni oblik ove akcije.

C. Kozlov<sup>106</sup>

Film *Bez naziva (crni film #1)* iz 1965. je snimak/dokument crnog objekta. Filmska traka je crna i ništa više od toga. Izložena je u metalnoj kutiji za čuvanje filmske trake kao “umetnički komad”. Bio je to zaista neutralan — neestetski — komad bez isticanja vizuelnih stimulusa. Estetska i informacijska anestezija. Film *Bez naziva (transparentni film #2)* iz 1967. zasnivao se na izlaganju bele vodice za filmsku traku u kutiji za čuvanje filma. A u delu “Informacija: bez teorije” ponuđen je sledeći koncept i procedura izvođenja:

Informacija: bez teorije

1. Magnetofon je snabdeven trakom sa kontinualnom petljom.
2. Tokom trajanja izložbe (od 9. aprila do 23. avgusta) magnetofon će biti namešten na poziciju za “snimanje” svih zvukova koji se mogu čuti u ovoj prostoriji za vreme trajanja izložbe.
3. Karakter trake sa petljom je u tome da se nužno snimanjem nove informacije briše stara. “Život” informacije, tj. vreme od njenog snimanja do brisanja približno je oko dva minuta.
4. Dokaz o postojanju informacije ne postoji, ali je zasnovan na mogućnosti.<sup>107</sup>

U delima iz serije *Neurološke kompilacije*<sup>108</sup> (1966–71) sakupljani su i beleženi naslovi naučnih studija iz neuroloških istraživanja. Umetnica je nameravala da ovo istraživanje razvija unazad ka godini svog rođenja, da za svaku godinu života napravi posebnu zbirku izabranih naslova neuroloških članaka.

Svako od ovih navedenih dela je zatvoren komunikacijski sistem u kome je sprovedena subverzija “čulnog” efekta ili semantičke mogućnosti. Drugim rečima, razrađena je i prezentovana mogućnost pokaznosti entropije u procesu prenosa informacije, poništavanja informacija, rasipanja informacija itd. Kristina Kozlov je proces analize “nevizuelnosti” razvila u prividno jednostavne indeksacije neuspeha komunikacije, a to znači suočenja sa “nevidljivim”, “nečujnim” ili “nekazivim”, a opet bitno sistemski i tehnološki određenim.<sup>109</sup>

### Tekst bez teksta: Hanne Darboven

Hanne Darboven (1941) je nemačka konceptualna umetnica. Njena ishodišta su u vizuelnim umetnostima i u muzici. Ona koristi vizuelnu formu slobodoručnog zapisa koji: (a) vizuelno prikazivanje iskazuje kao zapisivanje, a (b) procesualnost zapisivanja identifikuje sa vremenskim odvijanjem, što je u dalekoj analogiji sa vremenitošću muzičkog događaja. Rad Hanne Darboven u odnosu na konceptualnu umetnost nije konstitutivan, već podrazumevajući. Ona svojim radom ne propozicionira i ne utvrđuje okvire konceptualne umetnosti, već ih prihvata kao razumljivi i potencijalni okvir razvijanja individualne intertekstualne prakse. Njen rad ima odlike intertekstualne prakse na nivou drugostepenih

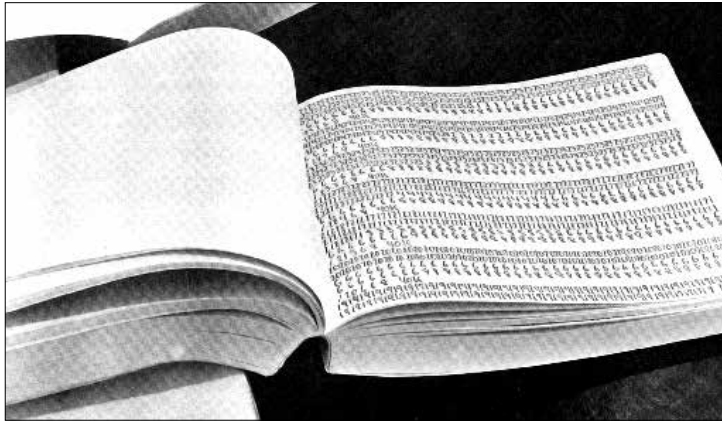
105 Christine Kozlov, iz: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 173.

106 Christine Kozlov, iz: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 173.

107 Christine Kozlov, iz: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 172.

108 Christine Kozlov, iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 234.

109 “Christine Kozlov”, iz: Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering The Object of Art: 1966–1975*, The MOCA, Los Angeles, 1996, str. 154–155.



Hanne Darboven, jedna stranica iz 23. januara 1968, 1968.



Hanne Darboven, 1990.

7/5 Tafel I II,1

7x25mm index 75

	1	2	3	4	5	6	7
246	247	248	249	250	251	252	
8	9	10	11	12	13	14	
253	254	255	256	257	258	259	
15	16	17	18	19	20	21	
260	261	262	263	264	265	266	
22	23	24	25	26	27	28	
267	268	269	270	271	272	273	
29	30	31	32	33	34	35	
274	275	276	277	278	279	280	

II,1

1,75

1,225 = 35x35 = K 7/5 // 35mm

1,225 : 5 = 245 7x0,25 = 1,75mm

I, 1-7 = 7x35 = 245 65x0,25 = 1,75mm

II, 1-8 = 7x35 = 245 F: 1,75x1,75mm

III, 1-7 = 7x35 = 245 7x1,75 = 12,25mm

IV, 1-7 = 7x35 = 245 II, 1 // 35

V, 1-7 = 7x35 = 245

VI

280

Hanne Darboven, detalj Bez naziva (Indeks 7/5), 1972-73.

7/5 Tafel I II,1

7x25mm index 75

3

8

253

Hanne Darboven, detalj Bez naziva, 1972-73.

relacija različitih tipova zapisivanja: (a) od dnevničkog zapisa je uzeto poštovanje datuma i bitnost hronološkog sleda zapisivanja, (b) od muzičkog notnog zapisa preuzeta je korespondencija zapisa i vremenskog toka na koji zapis referira, odnosno odsustvo nužne standardizacije zapisivanja, (c) od matematičkog, aritmetičkog i algebarskog zapisa preuzet je čisti označitelj jednačine, odnosno logičko ime, i serijalna konfiguracija izvođenja zapisa iz zapisa i (d) iz teorije teksta preuzeto je to da je tekst autonomni prostor u odnosu na druge prostore, tj. da je produktivnost teksta determinisana tekstualnim aspektima. Tekstovi Hanne Darboven su prezentovani zapisom na listu hartije, zidnom instalacijom, u obliku knjige ili biblioteke knjiga, filmom itd. Bitna dimenzija rada je prezentacija zapisivanja u rasponu od neutralnosti do ekspresivnog izraza gesta pisanja. Nemačka modernistička tradicija ekspresivnog gesta prisutna je u pozicijama Hanne Darboven kao pokazni aspekt istorijske kontekstualizacije, na primer u relacijama je sa Kleeovim transformacijama brojnog niza u metaforičku, a zatim simboličku sliku prirode individualnim gestom slikarskog pisma koje u prizor pred okom uvodi dramatičnu. Darbovenova insistira i naglašava slobodoručni zapis čija je ritmika neposredne ekspresije, izraza i doživljaja, događaja pisanja. Dok američki konceptualni umetnici tekst medijski i tehnološki prezentuju, redukujući ekspresiju ili je preoblikuju u izraz tehnološke čitljivosti, a prisustvo subjekta utemeljuju na nivou koncepta ili projekta, Hanna Darboven, proizlazeći iz drugačije kulture i tradicije jakog i izražajnog subjekta, trag ruke označava kao bitni modus prezentacije i prisustva umetnika u delu. To je mesto ključnih paradoksa njenog rada: (a) čin pisanja i njemu odgovarajući trag (pismo [*écrituere*]) je ekspresivni predložak, a (b) zapisano, pošto se zasniva na logičkim imenima ili indeksima na nivou prezentovanog sadržaja ostaje u ekspresivnom smislu neutralni sadržaj koji ne govori, već sadrži vizuelne znake zapisivanja. Ekspresivni prostor njenog pisanja naznačeno je i nizom sekundarno posredovanih biografskih podataka koje navodi, na primer, Lucy Lippard, skicirajući specifičnost atmosfere zapisivanja:

Konzistentno ovom stavu,<sup>110</sup> Darbovenova neće izlagati delove nezavršenih sekcija, neće praviti "grafike" i neće učestvovati na grupnim izložbama ako je u toku procesa pisanja. Nju zaokuplja pisanje. Ona živi sama u maloj kući na imanju svojih roditelja izvan Hamburga i po ceo dan radi sama, praveći pauzu samo za večeru. (...) Hanne Darboven je odrasla u Hamburgu, kao srednja ćerka zanatlije. Posle komplikovanog detinjstva i kratke karijere pijanistkinje, provela je četiri godine u *Hochschule für bildende Kunst* u Hamburgu na akademskom umetničkom kursu.<sup>111</sup>

Za razumevanje umetničkog rada Hanne Darboven podjednako je važno poznavati njene formalne tekstualne pretpostavke i atmosferu njene privatnosti (ekspresija intimnog).

Za razliku od Barryja, Weinera, Sola LeWitta ili Wilsona, čiji se rad razvijao od vizuelnog (slikarskog, skulptorskog) ka tekstualnom, rad Hanne Darboven vodi od teksta ka vizuelnom tokenu teksta, tj. preobražaju teksta u logičke sheme zapisivanja teksta. Rad Hanne Darboven je zasnovan kao tekst kome se oduzima semantika tekstualnosti i ostavlja skelet teksta, a to je njegov vizuelni zapis (trag procesa pisanja). Često se spominje stav u vezi sa radom Hanne Darboven da ona mrzi da čita i da voli da piše. Pisanje bez pisanja, zasnovano na brojevima ili apstraktnim indeksima karakterističnim za učenje pisanja određuje njen zapis:

Koristim brojeve pošto su oni pisanje bez pisanja (*Schreiben, nicht beschreiben*). To nema nikakve veze sa matematikom. Nikakve! Biram brojeve pošto su oni nepromenljivi, ograničeni, veštački. Broj je jedina stvar koja je ikada stvorena. Broj nečega (dve stolice ili bilo šta drugo) još je nešto. On je čisti broj, ali ima i druga značenja. Ako bih sve to sabrala ne bih mogla sve da zapišem. To treba da bude potpuno jednostavno, stvamo pisanje.<sup>112</sup>

Nastali tekstovi su primarna ponavljanja brojeva, gesta zapisivanja brojeva ili su gestualni potezi izdvojeni iz ispisanih rukopisa. Jedan od retkih tekstova zapisanih i odštampanih zasniva se na brojanju, brojevi su zapisani rečima na nemačkom jeziku:

eins zwei  
eins zwei drei vier funf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn, sechzehn  
siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig<sup>113</sup>

110 Hanne Darboven: "Svaki put sam morala da pišem. Pisanje je postalo tako mirno i normalno. Nije bilo priče, ničeg što bi se shvatilo, nikakve tajne, ali je uvek uzbuđivalo. Osećala sam da ne razmišljam o tome šta drugi misle, već o tome šta ja mislim. Pisala sam za sebe, drugog načina nije bilo. Nastaviti tako znači činiti veliku stvar.", u: Lucy R. Lippard, "Hanne Darboven: Deep in Numbers", iz: *From the Center / Feminist essays on women's art*, A Dutton Paperback, New York, 1976, str. 191.

111 Lucy R. Lippard, "Hanne Darboven: Deep in Numbers", str. 192.

112 Lucy R. Lippard, "Hanne Darboven: Deep in Numbers", str. 187 i 190.

113 Hanne Darboven, rad za Münster 1971, u: Lucy R. Lippard, *Six years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 255.



Čitanje ovog teksta, čiji sam fragment naveo, čitanje je niza ispisanih brojeva koji su u tautološkom odnosu sa trenutkom i mestom ispisivanja. Broj deset (*zehn*) je tako i deseti broj zapisa. Tautologija zapisa i značenja zapisa je posledica njenog stava da nema pripovesti (priče) ili tačne poruke već da je prezentovano samo pisanje. Takva vrsta pisma je *pisanje za sebe*: pisanje koje nije za čitanje i ponovno pročitavanje, već samo za trenutak ispisivanja. Zapis je trag koji indicira da se u nekom vremenskom intervalu odvijao događaj pisanja:

Nesaznavanje nečeg o danima ili o vremenu, već dodeljivanje svakodnevnog matematičkog indeksa, veliko otkriće, fikcija. Ne istraživanje, ne otkrivanje, već traženje vremena u nečemu, dok vreme protiče. ... Ne pisati, ne čitati, ne reći ništa; nešto učiniti, kontemplacija, akcija.<sup>114</sup>

Zapaža se bitna, najčešće previđana distinkcija između pisanja i zapisivanja. Pisati znači zapisivanjem oformiti sadržaj poruke, opise, značenja itd. Zapisati, za Hanne Darboven znači sam čin pisanja. Kao što se u analitičkoj filozofiji govori o *govornoj situaciji*, u slučaju Darbovenove se može govoriti o *situaciji pisanja*. Značenje njenog rada ne proizlazi iz semantike zapisa, iz značenja zapisanih reči i rečenica, pošto njih i nema. Pred posmatračem su brojevi ili indeksni znaci. Delatnost (situacija) pisanja predstavlja izvor i mesto traženja značenja. Značenje njenih tekstova je svodljivo na složeni sklop namera koje ispoljava činom zapisivanja. Nisu u pitanju trenutne ili partikularne intencije, karakteristične za značenja književnog teksta koji pripoveda priču o specifičnoj situaciji i događaju specifičnog vremena, već opšte intencije subjekta zapisivanja, grafičkog traga. Intencije pisanja su, u odnosu na umetnost, opšti okvir delanja. Njeni tekstovi su izvan nominalizma, tj. ne podležu ustaljenom sistemu normi i pravila, ali su i izvan realizma, tj. nemaju prepoznatljivu ili određenu vankontekstualnu referencu koja utvrđuje istinitost zapisa. Moglo bi da se kaže da su zapisi uvek zapisi na drugom jeziku, možda čak i za autora. Zadržaćemo se na opisu jednog starijeg rada:

Crteži (konstrukcije) Hanne Darboven su smešteni u šest knjiga. Rade se 1969. godine i izvedeni su od pojedinačnih datuma, počevši sa 1. 1. 1969. i završivši se sa 31. 12. 1969. Svaka knjiga ima isti broj strana, naime 365, i tema je konstantna. Knjige se razlikuju jedna od druge procesom redukcije, mada redukcija ne dotiče ni brojeve strana ni temu. Ona dotiče posebno širenje crteža formiranih pomoću većeg broja kvadrata.

Lični indeks koji Hanne Darboven daje svakoj knjizi pribavlja kôd za svaku odgovarajuću redukciju, tj. za respektivne jedinice iz čijih osnova proizlazi razvoj crteža koji ostaju konstante po količini i sadržaju.

(Oznaka "K" znači "konstrukcija".)

Index I

Konstrukcija izvedena iz datuma formira sumu. Brojevi godine 6 i 9 korišćeni su odvojeno. Svi drugi brojevi sa dve cifre korišćeni su kao celina. Sume koje rezultiraju iz datuma postaju progresivno veće od 17 ka 68, uvećavajući se u frekvenciji pojavljivanja od 1 do 12 i smanjujući se ka 1. Indeks označava respektivne sume i frekvencu njihovog pojavljivanja.

Iz datuma su izdvojene 42 sume. Na primer:

$$1. 1.69. = 1 + 1 + 6 + 9 = 17 \quad 1x$$

$$2. 1.69. = 2 + 1 + 6 + 9 = 18$$

takođe je i  $2x-11$

$$1. 2.69. = 1 + 2 + 6 + 9 = 18$$

Frekvencija pojavljivanja suma korespondira frekvenciji ponavljanja rezultujuće konstrukcije. Konstrukcija iz čije se osnove suma pojavljuje 1x u knjizi se pojavljuje samo jedanput; one koje se pojavljuju 12x u nizu se pojavljuju 12x na odgovarajućim stranicama na 365 strana knjige.

Sve konstrukcije u knjizi koje rade sa Indexom 1 pisane su brojevima. Svaki broj se ponavlja onoliko često koliko sâm broj označava.<sup>115</sup>

Iz složenih konceptualnih shema, zasnovanih na internim pravilima indeksiranja i na izvođenju strukturalnih parametara crteža, odnosno strukture crteža, iz datuma, izvedeni su radovi zasnovani samo na zapisivanju, na primer, rad *Bez naziva*<sup>116</sup> (1972–73) zasniva se na beskrajnom ponavljanju pisanog malog slova "u". U tom maniru nastaju beskrajni kvazidnevnički zapisi, pojedine tekstove i serije tekstova ona povezuje sa književnim delima, ukazujući na proceduralnost prepisa i zapisivanja: *Homerov Odisej* (1971), *Za Jean-Paul Sartrea*<sup>117</sup> (1975), kao i radovi o/po Baudelaireu, Heineu, Krausu, Fassbinderu itd. Ona gradi intertekstualnu diskusiju zapisa i zapisa Drugog birajući činjenice koje su u referentnom odnosu sa drugim i na njima gradi sistem zapisivanja. U radu *Za Jean-Paul Sartrea* za polazne tokene svog rada uzela

114 Lucy R. Lippard, "Hanne Darboven: Deep in Numbers", str. 193.

115 Hans Strelow, "Zeit als Zahl" (1969), navedeno u: Lucy R. Lippard, *Six years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ...*, Studio Vista, London, 1973, str. 77-78.

116 Lucy R. Lippard, "Hanne Darboven: Deep in Numbers", str. 189.

117 Rad iz: *Documenta 7* Vol. I, Kassel, 1982, str. 222–223.

je datume njegovog rođenja i smrti, kao i tokene iz *Les Mots* i njegovog intervjua objavljenog u časopisu *Der Spiegel*. Citati i komentari postojećih tekstova su procedure zapisivanja jedne istorije preko aktuelne istorije jednog života. Kao što se u novijim radovima, tokom osamdesetih godina, pojavljuju citati autora koje prepisuje i komentariše, tako se u tekstu javljaju i slike (razglednice, fotografije), koje su u hermeneutičkom smislu izvorni tekst oko koga i nad kojim ona realizuje zapisivanje. Fotografije, razglednice ili citati ne doprinose toliko semantičkom potencijalu zapisa, koliko su deo obrazovanja tekstualne hermeneutičke atmosfere odsutnog izvornika, koji treba dopuniti, interpretirati, prepisati, dopisati ili transformisati u beskrajnom indeksiranju. U tom smislu Isabelle Graw komentariše njen rad kao oscilovanje između ospoljenja lične istorije i pounutrenja spoljašnjeg istorijskog materijala.<sup>118</sup>

Rad Hanne Darboven u rasponu od indeksnog markiranja kalendarskog vremena, preko markiranja protežnosti vremena samog *čistog pisanja*, do indeksnog markiranja istorijskog vremena i njime označenog materijala, rad je sa tekstom i granicama teksta<sup>119</sup> kao produktivne i zastupničke prakse. Granice teksta su granice pisanja, a pod pisanjem se razume zapisivanje. Zapisivanje je sama mehanika procesa zapisivanja (*blank writing*). Tekst saopštava da je zapisani tekst tekst među drugim tekstovima. Konstitutivna struktura svakog pojedinačnog teksta je poseban i specifičan svet-tekst u kretanju od fragmenta do uspostavljanja i ispunjenja (potencijalnog, skrivenog itd) sistema. Darbovenova ukazuje na jezičku igru ličnog izbora pravila i konstruisanja zatvorenih svetova teksta.

### Galerija stanara: Ida Biard

*Galerija stanara* je naziv za alternativnu otvorenu komunikacijsku galeriju i galerijsku praksu koja se odvijala u različitim vaninstitucionalnim prostorima Pariza i Zagreba između 1972. i 1976. Kritičarka Ida Biard<sup>120</sup> je razvila dugogodišnju kustosku praksu organizovanja izložbi u najrazličitijim prostorima, ukazujući na relativni odnos javnog i privatnog, odnosno uobičajenog i neuobičajenog izlagačkog prostora. Takođe je pokrenula projekt *French Window*<sup>121</sup> (Paris, 1972–73) sa izložbama u prozorima, tj. izložbama koje su usmerene slučajnoj publici na ulici. Naziv “French Window” je dao konceptualni umetnik Goran Trbuljak i ovaj naziv ukazuje na duchampovsku tradiciju provokativnog i subverzivnog ponašanja, jer referira poznatom Duchampovom *ready made*-u *Fresh Widow* (1920) koji se igra sa kovanicom “French Window”. Ida Biard je svoj kritičko-kustoski rad započela u krugu delovanja grupe *Penzioner Tihomir Simčić* (Trbuljak, Dimitrijević). Ida Biard je istraživala područja kustoskog-kao-umetničkog rada i umetničkog-kao-kustoskog rada. Jedan primer je intervju – umetnički rad koji je izvela sa Goranom Trbuljakom:

INTERVJU – GORAN TRBULJAK I IDA BIARD

Na plaži otoka Unija,

predložila sam Goranu

Trbuljaku intervju. Goran

Trbuljak je rekao da će

dati intervju s tim da

ga potpišem kao svoj rad.

Ida Biard: Zašto potpisuješ

intervju kao svoj rad?

Goran Trbuljak: Zato što intervju umetnika ima društveno-kulturalnu

funkciju, funkciju koju ima izložba

ili njegov rad sam po sebi.

Ovaj intervju može biti prepoznat

kao moj rad i po tome što

je moja svijest o njemu takva.<sup>122</sup>

Njen rad korespondira ranim kritičkim anti-institucionalnim istraživanjima situacionista, akritičke kritike Germana Celanta ili umetnika Daniela Burena, odnosno prosituacionističkim razumevanjima demokratizacije umetnosti. Radila je sa mladim umetnicima koji nisu uklopljeni u tržišni sistem, drugim rečima stvarala je paralelan sistem dominantnom sistemu savremene umetnosti. U rad *Galerije stanara* uključeni su umetnici čija dela prelaze okvire estetskog i nalaze se u etičkom. To nije bio samo protest protiv građanskih koncepcija vrednosti umetničkog dela, nego i način da se nađu

118 Isabelle Graw, “Marking Time / Time and Writing in the Work of Hanne Darboven”, *Artscribe* no. 79, 1990, London, str. 68–71.

119 Tilman Osterwold (ed), *Hanne Darboven*, Institut für Auslandsbeziehungen, 2000.

120 Marijan Susovski, “Ida Biard / Galerija stanara: Zagreb–Paris”, *Moment* br. 18, Beograd, 1990, str. 36–40.

121 Ida Biard (ed), *French Window*, Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1973.

122 iz: *III aprilski susreti – bilten 05 20474*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974, str. n.n.



Daniel Buren, *Transparence*,  
Galerija stanara i *French Window*, Pariz, 1973.



Annette Messager, *Annette Messager u kupovini*, Pariz, 1974.

mogućnosti načina komuniciranja umetničkog rada koji nije tržišne naravi. U tom smislu je *Galerija stanara* predlagala “Moralni ugovor” po kome je učesnik (umetnik) imao obavezu da analizira odnos mesta gde izlaže sa izloženim radom, i da objasni ciljeve svog rada u određenom izlagačkom prostoru. Zato je *Galerija stanara* bila “institucija” koja je imala zahteve u potenciranju aktivne uloge umetnika u sistemu odlučivanja o umetnosti (izlaganju, promociji):

Galerija stanara predstavlja stav. Ona se pojavljuje tamo gde odluči da bude. Ona nema prostorije. Nema ni pravilnika. Ona nije nemoguća. Razlog njenog postojanja: pruža se prilika samom umetniku da bude taj razlog.<sup>123</sup>

U galeriji su izlagali Goran Trbuljak, Pierre Hubert, Daniel Buren, Cadere, Annette Messenger, Radomir Damnjan, Jan Dibbets, Christian Boltanski, Balint Szombathy itd. Ida Biard je rad galerije opisala sledećim rečima:

U toku svog djelovanja Galerija stanara izvodila je radove umjetnika, čime je njena funkcija prerasla puku komunikacijsku funkciju. Među ostalima nalazi se i rad *Bijele i narančaste pruge* Daniela Burena, što ga je Galerija stanara realizirala u Budimpešti 18. 7. 1974. godine. Rad Daniela Burena izložen je na nekoliko mjesta u gradu: na fasadi jedne trgovine, na pločniku nasuprot trgovini, na ogradi uz Dunav, te na uglu ulice nasuprot toj ogradi. Ti su radovi ostali izloženi sve do njihovog uništenja vremenom ili agresijom ljudi. Galerija stanara ulazila je i u druge prostore, i to u suradnji s umjetnicima, čime nije samo uvijek preispitivan način izlaganja u današnjem sistemu, nego ponašanje i stav umjetnika u pogledu komunikacije vlastitoga rada.

Kao primjer za ovo dvostruko preispitivanje vjerojatno je najadekvatnija akcija koju je izvela Annette Messenger – 1/ Pranje i kozmetika Annette Messenger, 2/ Kupovine Annette Messenger, 3/ Dnevno čitanje Annette Messenger.

Rad Galerije stanara u svakom slučaju svjedoči o mogućnostima slobodnog djelovanja i unutar tržišnih kruto definiranih i uvjetovanih odnosa, koji se ne reflektiraju samo negativno na područje kulture, nego općenito stvaraju potrošačko-robnu životnu shemu u kojoj je čovjek, naime i njegovo stvaralaštvo u svojoj biti – otuđeno.<sup>124</sup>

Rad *Galerije stanara* je prekinut 1976. godine time što je Ida Biard objavila štrajk, prouzrokovan, po njoj, problematičnim i licemernim ponašanjem konceptualnih umetnika i njihovim uključivanjem u tržište i sistem visoke umetnosti. Od 1981. godine ona obnavlja rad *Galerije stanara*.

Projekt galerije i kustoske prakse u duhu radikalne konceptualne umetnosti i situacionizma, kako ga je postavila, Ida Biard bio je jedna od poslednjih “herojskih” anti-institucionalnih gestova u poznom modernizmu i nastajućem postmodernizmu. Kasniji razvoj sistema umetnosti, galerijske, muzejske i kritičko-teorijske prakse nije vodio ka demokratizaciji umetnosti i institucija umetnosti, već ka većoj institucionalizaciji i uspostavljanju složenog kritičko-kustoskog rada kao praksi dominacije, birokratske kontrole i ekonomsko-političke upotrebe umetnika i umetnosti u interesu velikih galerija, muzeja ili fondacijskih sistema. Zato, rad Ide Biard jeste, tokom poslednje četvrtine XX veka, jedna od poslednjih utopijskih autokritika institucionalnog sistema umetnosti.

### **Biljana Tomić: kritičarka na delu**

Delovanje Biljane Tomić (1940) treba razumeti u dvostrukosti kritičara (katalizatora, saučesnika, kustosa) i umetnika (aktera u svetovima umetnosti). Kada se njen rad nazove umetničkim, ne misli se na disciplinarne kategorizacije, koje daju termini slikar, skulptor, performer, video ili ambijentalni umetnik, naprotiv, misli se na snažni impuls šezdesetih da se bude “akter”, “delatnik” i “prevratnik” u svetu umetnosti i kulturi. Ukazuje se na relativizaciju i otvaranje disciplinarnih granica, na prelaženje iz domena u domen (iz umetnosti u kritiku, iz kritike u umetnost). Između umetničkog dela i diskursa kritike nastaju međuslojevi i preklapanja. Kada se kaže da se kritički rad Biljane Tomić može odrediti terminima *katalizator* ili saučesnik, misli se na umetnost kao “pojačanu” i “izraženu” situaciju i događaj, a ne kao na manuelno lokalizovani proizvodni proces. Kasne šezdesete su bile “nestabilno vreme” otvorenih koncepata, lako promenljivih granica i nesputanog suočenja razlika, društvenih borbi, internacionalizma i antiinstitucionalnog delovanja.<sup>125</sup> Biljana Tomić je nizom strateških projekata i taktičkih kritičko-kustoskih akcija anticipirala novi profil

123 Navedeno u: Laurence Golstenne, “Galerija stanara od ere ideje do ere tržišta”, *Moment* br. 18, Beograd, 1990, str. 41–42.

124 Ida Biard, “Galerija stanara”, iz: Marjan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 35.

125 Biljana Tomić, “Šta smo radili u Fjunalbu”, *Rok* br. 1, Beograd, 1969, str. 109–110.



kritičara-kustosa koji objedinjuje autora, saučesnika, aktera, umetnika i kritičara u jednoj osobi. Ona je u pravom smislu reči kritičar na delu.<sup>126</sup>

Atmosfera epohe kasnih šezdesetih<sup>127</sup> vodila je do univerzalističkog poetičkog, ideološkog i etičkog principa *novog senzibiliteta* i *novog ponašanja* u poznom modernizmu:

Nova osjetljivost je postala politički čimbenik. Taj događaj, koji dobro naznačuje zaokret u evoluciji suvremenih društava, zahtijeva da kritička teorija u svoja shvaćanja uključi novu dimenziju, da projektira njezine implikacije za moguću izgradnju slobodnog društva. (...)

Nova osjetljivost, koja izražava uspon instinkata života nad agresivnošću i krivnjom, u društvenim razmjerama bi pogodovala vitalnoj potrebi za ukidanjem nepravde i bijede, a oblikovala bi dalju evoluciju "životnog standarda".<sup>128</sup>

Na primer, strategije i taktike novog senzibiliteta i novog ponašanja razvijao je u Nemačkoj Joseph Beuys, u Sloveniji Marko Pogačnik, u Britaniji grupa Art&Language, u Italiji Germano Celant, u centralnoj Evropi Harald Szeemann, u Sjedinjenim Državama Lucy R. Lippard, u Hrvatskoj Nena Dimitrijević, a u Beogradu Biljana Tomić. U pitanju su različite sudbine i neuporedivi konkretni društveni odnosi, ali blizak im je zahtev da umetnost bude nešto više od proizvodnje, razmene i recepcije umetničkog dela, odnosno u pitanju je zahtev da umetnost bude *svet umetnosti* u egzistencijalnoj, političkoj, kulturalnoj i duhovnoj složenosti. Može se reći da umetnost nije samo ono što se pojavljuje pred okom, već i znanje istorije umetnosti, atmosfera, teorija umetnosti, karakteristične egzistencijalne i bihevioralne situacije, emocionalni naboj, hipotetičke konstrukcije života, individualni i kolektivni fantazmi, utopije, antiutopije, te fikcionalizacija svakodnevice kao polja umetničke intervencije. Biljana Tomić je još od ranih aktivnosti (rad u Galeriji 212<sup>129</sup> u Beogradu i na Tribini mladih u Novom Sadu) i afiniteta, saradnje sa italijanskim umetnicima iz pokreta *siromašne umetnosti*<sup>130</sup> i grupom OHO,<sup>131</sup> pažnju usmerila na artikulaciju *sveta umetnosti*. Zato je njen kritički i umetnički, tj. kustoski rat, pre svega "vitalistički": individualna ili mikrodrustvena borba za život unutar umetnosti i za život posredstvom umetnosti.

Njena specifična decentrirana pozicija *aktera* i *saučesnika* remeti tipičnu *društvenu podelu rada* u svetu i institucijama umetnosti. Delovanje Biljane Tomić započinje u kasnom modernizmu, u trenutku kad je neoavangardni utopijski potencijal megaprojekata bio zamenjen efektima konkretnih individualnih bihevioralnih utopija (individualnih mitova) postavangardne umetnosti (od konkretizma ka procesualnoj i konceptualnoj umetnosti). To je vreme u kome nema bitnih razlika između kritičkog, posredničkog, teorijskog ili diskurzivnog (interpretativnog, ideološkog) i produktivnog (stvaralačkog) rada. Umetnik i kritičar su akteri na sceni – u svetu – umetnosti. Svojim delanjem, aktivizmom, ponašanjem ili moćima konceptualnog predočavanja izražavaju, provociraju, prikazuju i produkuju umetnost: umetnost kao život, umetnost kao svet, umetnost kao paradigmu. Umetnost kao život je ekstatička zamisao radikalnih modernističkih tendencija. Biljana Tomić je medijskoj autonomiji visokog modernizma zapadnih društava i anemiji umerenog modernizma dominantnog za socijalističku kulturu, suprotstavljala ideju egzistencijalnog projekta. U njenom radu karakteristična je ambivalentnost estetike i etike primarnog životnog rada. Umetnost kao svet realizovana je zamislama i egzistencijom umetničke grupe (OHO, KOD, /Ξ, Grupa 143) ili galerije (Galerija 212 i Galerija SKC-a). Svet umetnosti se produkuje *kreativnom kolaboracijom* kritičara, umetnika i publike-saučesnika. Umetnost je u radu Biljane Tomić kao paradigma – skup uverenja, metoda izražavanja, vrednosti prosuđivanja i oblika ponašanja jedne grupe praktičara – označavala podudarnosti između konkretnog sveta umetnosti u nastajanju i specifičnih internacionalnih umetničkih tendencija (kodovi internacionalne umetnosti, duh aktuelnog vremena, nomadski internacionalizam).

Opseg kritičkih ili umetničkih akcija Biljane Tomić obuhvata saradnju sa umetnicima (konstituisanje mikrosveta umetnosti i aktivno participiranje u makrosvetu umetnosti), rad sa dokumentarnim materijalom (između kritičke činjenice i dokumenta kao umetničkog dela), produkciju izvesnih umetničkih radova (pisma, tekstovi, typoezija, fotografije), kritičko-umetničku artikulaciju prakse i primarnog interpretativnog *diskursa* grupe umetnika (OHO, KOD, /Ξ, Grupa 143, redakcija likovnog programa SKC-a 1979–80, umetničke radionice posle 1980), te razvijanje implicitne estetike alegorijskog i simboličkog minimalizma i konceptualizma. U ovim produktivnim situacijama njen pristup je imao

126 Ješa Denegri, "Kritika na delu Biljane Tomić", iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 73–81.

127 Harold Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/KH, Zürich, 1983; Harold Szeemann, I. *Der Hang Zum Gesamtkunstwerk / Sklonost ka ukupnosti umetničkog dela*; II. *Istorija MONTE VERITA / Planine istine*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1983; ili Thomas Crow, *The Rise of the Sixties – American and European Art in the Era of Dissent 1955–69*, Calmann and King LTD, London, 1996.

128 Herbert Marcuse, „Nova osjetljivost“, iz: *Kraj Utopije / Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 151.

129 Tomaž Brejc, Ješa Denegri, Željko Koščević, Irina Subotić, Tomaž Šalamun, Biljana Tomić (eds), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968; i Biljana Tomić, "Dvadeset pet dana u Galeriji 212", *Umetnost* br. 20, Beograd, 1969, str. 108–109.

130 Biljana Tomić, „Siromašna umetnost“, iz: Tomaž Brejc, Ješa Denegri, Željko Koščević, Irina Subotić, Tomaž Šalamun, Biljana Tomić (eds), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968, str. n.n.

131 Biljana Tomić, „Grupa OHO“, *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970, str. 85–89.

odlike *aktera na sceni* sa direktnim ili indirektnim aspektima, markuzeovskim rečima, *novog senzibiliteta*. Polazni stav Biljane Tomić jeste da zadatak kritičara nije da a *posteriori* interpretira ili institucionalno nad-determiniše umetničku situaciju, već da bude inicijator, promoter i saučesnik nastajanja, barem u jednom trenutku, novog sveta umetnosti. Ambicija, senzibilitet i moć da se pokreću “mehanizmi želje” sveta umetnosti aspekti su utopijskog moderniteta, koga se Biljana Tomić nije nikada odrekla. Ona je duh *utopičnog* ili novog senzibiliteta šezdesetih transfigurisala kroz burne i kataklizmične sedamdesete, pluralne postmoderne osamdesete i entropijske devedesete godine XX veka.

Typoezija<sup>132</sup> je vizuelno-poetska praksa koja gradi topografske, tipografske i likovno-grafičke strukture sa slovima gde slovo ili zadržava svoju slovno-znakovnu funkciju ili postaje “sâm” vizuelni znak, te apstraktna vizuelna struktura. Biljana Tomić je pojam “typoezije” uvela 1969. godine, da bi iz konteksta vizuelne i konkretne poezije izdvojila znakovnu vizuelnu praksu koja ostvaruje perceptivno polje pesničkog prizora i time redefiniše tradicionalnu pesmu kao jezički zapis u grafičku vizuelnu strukturu. U njenim vizuelnim pesmama slovo će biti prepoznatljivo kao konvencionalni znak, premešten u nekonvencionalni kontekst gde zadobija eksplicitnu likovnu vrednost. Vizuelna struktura je “minimalistička”, pošto je zasnovana na primarnim vizuelnim znacima i njihovim odnosima, ukazivanjem na proces redukcije konvencionalnog jezičko-znakovnog zapisa. Postupak je metapoetski zato što se polazi od postojećeg fonetskog pisma prirodnog jezika i radi sa njim kao sa materijalom pesničkog stvaranja. U pitanju je produkcija optičkog poretka vizuelnih nosilaca značenja. Naznačena je tanka *granična linija* između označitelja i znakova poezije. Pojam “poezija” u radu Biljane Tomić ima šira određenja od disciplinarnih i paradigmatičkih odrednica pesništva i lirike, a to znači da se reinterpetativno nadovezuje na tradiciju intertekstualnog i interslikovnog avangardnog eksperimenta sa slikovnim i tekstualnim kontekstima i produktima. Postoji još jedan moment, a to je zanimanje za jezik kao za materijal konkretnog i procesualnog rada, a ne samo ili jedino za semantičke efekte jezika. Svest o jeziku kao materijalu, o njegovim “nosiocima značenja” (ili označiteljima), kao karakterističnim elementima umetničkog (ne pesničkog i ne lirskog) rada aspekt su velikog revolucionarnog zahvata kojim je moderna pokušala da dođe do onog suštinskog elementa (Heideggerov *bitak*, Russellovi i Wittgensteinovi *atomske stavovi*, *samo po sebi i za sebe delo umetnosti* pionira apstraktnog slikarstva) na kome se temelje svi jezici (efekti prikazivanja, izražavanja, komunikacije):

typoezija – je metapoezija logične, misaone i vizuelne konkretizacije plastičnog znaka u prostoru i vremenu.

typoezija – se percipira kao impersonalna, procesualna struktura unutar subjektivnih jezičkih zakonitosti. Njena glavna kvaliteta je komunikativnost i internacionalnost.<sup>133</sup>

Radikalni pristup typoezije korespondira, kako italijanskoj vizuelnoj poeziji i njenim interesovanjima za teoriju informacija, tako i metafizičkoj reističkoj poeziji slovenačkog pokreta i grupe OHO.

Permanentna umetnost je zbirni naziv za umetničke akcije s kraja šezdesetih godina, koje povezuju neoavangardističke vizuelne eksperimente i postavangardnu procesualnu i konceptualnu umetnost. Transformacija (preobražaj) neoavangardnih pozicija u postavangardne je suštinski doseg rada Biljane Tomić u kasnim šezdesetim. Zamisao “permanentne umetnosti” je uvedena kao spoj – prelazni model – između neoavangarde i postavangarde. Pod “permanentnim” se razume procesualni karakter rada i širenje na različite medijske, umetničke i životne oblike izražavanja. Po Biljani Tomić, permanentna umetnost je procesualna, konkretna i totalna umetnost. Procesualno označava promene u oblicima izražavanja i ostvarivanje direktnih akcija i događaja u prostoru i vremenu. Konkretno označava direktni i doslovni rad sa materijalnim, prostornim, vremenskim i životnim oblicima bez posrednih simbolizacija, pripovesti i naracije. Totalno označava težnju ka “celokupnom umetničkom delu” (*Gesamtkunstwerk*) u kome će se suočiti i objediniti različite umetnosti, mediji i oblici ponašanja. Izložbu permanentne umetnosti Biljana Tomić je priredila 1968. u Galeriji Ateljea 212 u Beogradu. Na izložbi su bila zastupljena dela optičke umetnosti, minimalne umetnosti, konkretna i vizuelna poezija, eksperimentalni film, improvizovani spektakli i koncerti kompjuterske i elektronske muzike. Učestvovali su: Jirži Kolar, Timm Ulrich, Max Bense, Milenko Matanović, Ljerka Šibenik, Juraj Dobrović, Dušan Otašević, Marko Pogačnik itd. Povodom izložbe ona je objavila manifest:

PERMANENTNA umetnost

umetnost PROCESA

KONKRETNA

TOTALNA

umetnost AKCIJE

umetnost DINAMIKE

umetnost ENERGIJE

132 Želimir Koščević, Biljana Tomić “Typoezija”, iz: *Tendencije 4*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969, str. n.n.

133 Biljana Tomić, “Typoezija”, *Problemi* št. 105, Ljubljana, 1971, str. 34.

umetnost POKRETA  
 PROMENLJIVA  
 FLEKSIBILNA I KREATIVNA  
 PERCEPTIVNA  
 AUDITIVNA  
 EKSKLUZIVNA  
 INTERNACIONALNA  
 REVOLUCIONARNA  
 PRISUTNA  
 umetnost PROLAZNIKA  
 umetnost URBANOG  
 AMBIJENTA  
 PROSTORNA  
     reč  
 DEPOETIZIRANA  
     zvuk  
 EKSPERIMENTALAN  
     slika  
 DEPERSONALIZIRANA  
     objekt  
 Antiumetnost  
 PERMANENTNA umetnost  
 plastička-vizuelna-verbalna  
 -vokalna  
 TRANSMISIONA  
 PANKOMUNIKATIVNA.<sup>134</sup>

Struktura teksta pokazuje pomake od manifesta ka stejtmentu, drugim rečima, od profetskog govora “velikog projekta” u lični i neposredni govor novog senzibiliteta. Pored toga, u tekstu se suočavaju dva različita žargona: žargon neoavangarde (velikih projekata) i postavangarde (individualnih projekata). Na primer: (1) termini “totalna”, “konkretna”, “revolucionarna”, “antiumetnost” ili “pankomunikativna” izrazi su neoavangarde, a (2) termini “permanentna umetnost”, “umetnost procesa”, “umetnost akcije” ili “depoetizirana” izrazi su postavangarde. Karakteristična razlika se može uočiti u poređenju manifesta permanentne umetnosti (prelaznog diskursa između neoavangarde i postavangarde) i definisanog konceptualističkog stejtmента objavljenog u ljubljanskim *Problemima* 1971. godine:

zamisli = delo = komunikacija  
 zamisli = iskustvo = sistem  
 zamisli = utopija = realnost.<sup>135</sup>

Manifest permanentne umetnosti je imao performativnu strukturu, to znači da se značenja ostvaruju izgovaranjem-ispisivanjem-čitanjem, a ljubljanski stejtmენტ ima tautološku strukturu, što znači da se iskazi redukuju do propozicija, a propozicije do sistema formula. Za Biljanu Tomić je *permanentni umetnik* bio, svakako, Pino Pascali:

Šta je to posebno što izdvaja ličnost Pina Pascalija? On sam – njegov dinamični duh, stvaralački nemir, ljudi temperament, animatorska permanentna akcija. Pascali je posedovao sve osobine novog tipa permanentnog umetnika, inkarnirao je najnovije pojave u umetnosti, stvarao klimu konkretnog, totalnog ulaženja u domen intuitivnog istraživanja, kao i intenzivnog trošenja svakog modela u ime novog slobodnog počinjanja sa novim medijem. Uporno, ponovno ispitivanje do koje mere se kreću imaginativne mogućnosti, gde su granice materijalnih vrednosti, da bi krajnje otvorenom istraživačkom radoznalošću tražio da identifikuje “realno-realno, akciju-akciju, misao-misao, događaj-događaj”. Uočavamo potrebu za vizuelnim i manuelnim iskustvom, direktnim upoznavanjem materijala i radikalnim prelaženjem sa jedne vrste plastičke materije na drugu. Fenomen Pascalijevog dela bio je u tome principijelan primer. “Misliti i fiksirati, percipirati i predstavljati, osećati i iscrpsti senzaciju u jednoj slici, u akciji, u objektu, umetnost i život zajedno,

134 Biljana Tomić, „Permanentna umetnost“, iz: Tomaž Brejc, Ješa Denegri, Željko Koščević, Irina Subotić, Tomaž Salamun, Biljana Tomić (eds), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968, str. n.n.

135 Biljana Tomić, *Problemi* št. 101, Ljubljana, 1971, str. 30.



kao prolaženje paralelnim kolosecima, koje teži svojoj tački u beskonačnosti” (Germano Celant, *Arte Povera*).<sup>136</sup>

Permanentna umetnost i permanentni umetnik su u akciji promene uslova i okolnosti umetnosti, a to znači umetničkog dela i sveta umetnosti kao prostora samog življenja.

Oblici kritičkog rada i ponašanja kritičara na delu, karakteristični za delovanje Biljane Tomić, mogu se izvesti iz zamisli akritičke kritike. Akritička kritika je metod kritike zasnovan na organizacionom, dokumentarnom i impersonalnom prikazivanju rada umetnika. Termin je uveo italijanski kritičar Germano Celant 1970. godine da bi ukazao na zahteve koje siromašna i konceptualna umetnost postavljaju pred savremenog kritičara. Kritičar, kao i umetnik, nije zaokupljen etičkim i estetičkim karakterom svog objekta, već vlastitim činjenjem i delovanjem u konkretnim umetničkim i društvenim uslovima. Kritika nastupa zajedno sa umetnošću, pošto želi da saraduje, a ne da bude povlašćena interpretativna disciplina izvan aktuelnog sveta umetnosti. Kritički rad zadobija novu delatnu dimenziju, umesto da prosuđuje ili utvrđuje, kritičar postaje saučesnik u artikulaciji novog pokreta ili koncepta umetničkog istraživanja i izražavanja. Međutim, kritika ne postaje umetnost, već se ustanovljuje kao dokumentaristička praksa koja sakuplja podatke o radu umetnika ili pokreta. Kritika podstiče umetnost i dolazi do njenih produktivnih granica. Ona izaziva njen govor, a odbacuje svoj govor. Ona nudi dokumentarno i informacijsko delovanje koje omogućava direktno shvatanje umetničkog delovanja. Nova sredstva kritike nisu više samo reč, već i film, fotografija, knjiga, magnetofon, časopis, izložba, predavanje. U duhu akritičke kritike krajem šezdesetih i ranih sedamdesetih godina delovali su Seth Siegelau, Lucy Lippard i Biljana Tomić. Kritička pozicija Biljane Tomić u odnosu na akritičku kritiku može se interpretirati sledećom šemom:

1. pre nastanka akritičke kritike Biljana Tomić je elaborirala postupke i oblike ponašanja
2. neoavangardnih kritičara (novih tendencija i vizuelne poezije),
3. zamislila permanentne umetnosti stvorila je dovoljno široku “osnovu” za rad koji striktno ne mora biti stvaralački (umetnički) i interpretativni (kritički), već bihevioralni i procesualni,
4. ona nije više pratilac umetnika, već saučesnik umetnika,
5. u žiži interesovanja i umetnika i kritičara nije umetničko delo, već svet umetnosti,
6. iz zamisli bihevioralnosti i procesualnosti nastaje zanimanje za dokumentarno i doslovno praćenje umetničkog rada.

Pokazalo se da je iskustvo akritičke kritike za svoje protagoniste postalo temeljno usmeravajuće iskustvo. Na primer, Siegelau<sup>137</sup> je prestao da se bavi kritikom posle “prvog talasa” konceptualne umetnosti, a danas u retrospektivnim studijama konceptulne umetnosti on je istorijski-interpretativno tretiran na sličan način kao što su tretirani akteri, tj. konceptualni umetnici. Lucy Lippard<sup>138</sup> je strategije dokumentarnog rada usmerila na istraživanje ekscentričnih tema (savremena umetnost i umetnost preistorije), marginalnih grupa (umetnost žena, Meksikanaca i vijetnamskih veterana). Germano Celant<sup>139</sup> je ostao u području visoke umetnosti kao kustos jednog od vodećih svetskih muzeja, ali je zamisao akritičkog indeksiranja razvio do precizne, prepoznatljive i efikasne strategije za istraživanje postmoderne kulture (postsiromašna umetnost, neekspresionizam). Biljana Tomić je zamisao akritičke kritike zadržala u domenu visoke umetnosti, pri čemu je karakteristični model “dokumentarnog” i “saučesničkog” rada razvila u dva smera:

1. estetički nivo, ka zamislila minimalističkog simbolizma – delo ostvaruje značenjske efekte kroz primarne forme (objekti, instalacije, performansi, video radovi) koje su osnova za realizacije složene transcendentne vrednosti u rasponu od arhetipskog i alegorijskog do tehnološkog (njena podrška umetnicima kao što su Marko Pogačnik, Zoran Belić W., DeStil Marković, Dejan Damjanović, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić nije slučajna, ma koliko se radilo o umetnicima različitih generacija),
2. postpedagoški nivo, usmerenje ka zamislila radionice – postpedagoški pristup se zasniva na pomaku od saučesnika ka učitelju, pri čemu se realna umetnička situacija galerijskog (izložbenog) rada konstituiše kao oblik učenja umetnosti.

Postpedagoški<sup>140</sup> rad se ne zasniva na instituciji škole, već na instituciji galerije i javne artikulacije individualnog, grupnog ili generacijskog istraživanja kroz zahteve galerije kao reprezentata sveta umetnosti.

136 Biljana Tomić, „In memoriam – Pino Pascali“, *Umetnost* br. 16, Beograd, 1968, str. 81–82.

137 Alexander Alberro, „The Siegelau Idea“, iz: *Conceptual Art and Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge, 2003, str. 152–170.

138 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.

139 Germano Celant, “Za akritičku kritiku”, *Novine galerije Studentskog centra* br. 24, Zagreb, 1971, n.n.; Ješa Denegri, “Germano Celant i problem akritičke kritike”, *Izraz* br. 4–5, Sarajevo, 1972.

140 Gregory Ulmer, *Applied Grammatology – Post(e) – Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1987.

Paralelne realnosti su model interpretacije avangardne, neoavangardne i postavangardne umetnosti posredstvom parova suprotnosti (privatno–javno, utopijsko–trivijalno, sveto–profano) kojima se opisuje složena i protivurečna realnost savremene umetnosti. Zamisao paralelnih realnosti Biljana Tomić je razvila tokom kasnih sedamdesetih godina. Njen postupak se zasniva na sledećim pretpostavkama:

1. smisao interpretacije istorijskih avangardi, neoavangardi i postavangardi nije u postignuću novog znanja, vrednosti i značenja, već u omogućavanju kreativne atmosfere za aktuelnu (trenutnu) umetničku situaciju,
2. definisanje pojma, prirode i duhovnosti umetnosti ostvaruje se kroz paralelnost etičkog i estetičkog projekta, tj. paralelnost konkretnog života i idealiteta utopije,
3. značajno utopijsko umetničko delo savremene umetnosti je reduktivno primarno delo (slika, instalacija, performans) koje istovremeno pokazuje formalni likovni aikonički minimalistički poredak i arhetipska (simbolička) univerzalna značenja.

Zamisao “paralelnih realnosti”, koja se podtekstualno i danas nalazi u estetičko-kritičkom gledištu Biljane Tomić formulisana je u dva teksta pisana 1976. i 1978. Oba teksta nose naziv “Paralelne realnosti”. Prvi tekst je pisan u formi ličnog stejtmenta (govor kritičara u prvom licu) o aktuelnom “stanju”, dok je drugi pisan kao skup indeksa (indeksiranje) istorije moderne umetnosti.

Prvi tekst sadrži retorički “glas” koji projektuje estetsko-etičke identitete. Tematizuje se pet “situacija”:

- (1) o vremenu,
- (2) o realnosti,
- (3) o biću,
- (4) o umetnosti i
- (5) subjektu (ja=ja).<sup>141</sup>

U tekstu se paradoksalno suočava “visokomodernistički” eliotovski “glas” i analitička redukcija iskaza na stav (sintagmu) karakterističan za konceptualnu umetnost. Pogledajmo dva primera (odlomka):

1. o vremenu  
negativno vreme rađa pozitivno vreme  
u negativnom vremenu isijava pozitivno vreme  
u pozitivnom vremenu spušta se tama negativnog  
prevaga osećanja negativnog vremena – realitet represije i otuđenja  
prevaga osećanja pozitivnog vremena – svest samoodređenja  
nalazimo se u prelaznom periodu – neovremenu – dogmatskom  
početak na kraju na početku  
prožimanje duhovnih supstancija istoka i zapada  
vreme je nosilac duhovnih ciklusa – preobražaja – određuje tokove  
razuma, svesti i mišljenja u realnosti \sada\ u vremenu – i
3. o biću  
duh – duša – stupanj saznanog  
energija duše – stupanj etičkog  
energija osećanja – stupanj čulnog  
proces saznanja – proces približavanja istini – čistom mišljenju  
istina je u nama – izvan nas  
opasnost formalizovanja mišljenja – negacija  
usaglašavanje duha, duše i osećanja.

Tekst paradoksalno anticipira osećanje “preloma” moderniteta, odnosno dvostruku prirodu jugoslovenskog konceptualizma kao umetnosti koja je istovremeno krajnja instanca modernizma i instanca (zametak, *nulta tačka*) postmodernizma. S druge strane, tekst konceptualizuje ukus kritičara do formule paralelizma formalnog i simboličkog. Tekstom je data globalna konceptualna shema specifičnog tipa dela koje Biljana Tomić uzima u obzir kao kritičar.

Drugi tekst projektuje novu situaciju tada još neizgovorene (neizgovorljive) postmoderne kroz uočavanje potencijala istorijske akumulacije u aktuelnost (aktuelnu umetničku scenu). Dok je u prvom tekstu “aktuelnost” bila još horizont mogućeg sveta umetnosti i umetnika, u drugom tekstu se istorija akumulira u aktuelnost da bi se pokrenule i problematizovale krizne tačke poznih sedamdesetih godina. Istorija se ukazuje kao “druga realnost” od koje se očekuju efekti na aktuelnoj sceni: “istorija i teorija umetnosti kao mogućnost praćenja duhovnih kretanja u vremenu”

141 Biljana Tomić, “Paralelne realnosti”, *Katalog* 143 br. 3, Beograd, 1977, str. n.n.



Bogdanka Poznanović, *Srce predmet*, 1970.



Bogdanka Poznanović, *Srce predmet*, 1970.



Katalin Ladik, Janez Kocijančič, *R-O-M-E-T*, 1972.



Milica Mrđa-Kuzmanov, *Kratke pesme o umiranju*, 1994.

i “ispitivanje značenja u postkonceptualnim pojavama u umetnosti: prema značenju, prema formi, prema sadržaju”. Preciznije se određuju nivoi (nijanse, registri) značenja koja se očekuju u umetnosti i od nje:

- značenje kao saznanje modela, procesa, struktura
- značenje kao aspekt, sadržaj, stav
- značenje kao simbolički ili metajezik

značenje kao određenje svesti, mišljenja, ponašanja

značenje kao etičko određenje.<sup>142</sup>

Iz datih osnova je moguće konstruisati jednu istoriju modernosti, pošto modernost više nije bila TU. Tu liniju grade: Giotto, Klee, Maljevič, Mondrian, Kandinski i Družina u Šempasu. Konstruisanjem istorijske linije jedne moderne, stvarajući pomak od moderne ka postmodernoj, Biljana Tomić je dovršila svoj razvoj pozicije kritičara kao saučesnika (šezdesete i sedamdesete godine) i započela formulisanje pozicije kritičara (galeriste) kao postpedagog u osamdesetim i devedesetim godinama XX veka.

Postpedagoški rad se ne zasniva na fantazmu učitelja i sledbenika, već na konvenciji saradničkog stvaranja umetničkih intuicija i kreativnog mikrosveta umetnosti. Tipičan modernistički svet umetnosti zasniva se na umetniku-stvaraocu koji iz neprozirnosti svojih intuicija (prirodno, neznan, podsvesno ili slučajno stečenih prećutnih uverenja) gradi umetnost. Tipičan konceptualni umetnik svojim praktičnim ili teorijskim radom iznosi kritiku “prirodnih” intuicija ili “nevinog” pogleda, pokazujući da su one intencionalne ili ekstencionalne vrednosti i uverenja koja implicitno (prećutno) ili eksplicitno (preko javnih pravila) umetnik i kritičar stižu tokom svog školovanja ili stupanja u svet umetnosti. Tipičan postmoderni svet umetnosti zasniva se na umetniku-proizvođaču ili umetniku-producentu, koji iz prozirnosti (konvencionalnosti, medijske i istorijske posredovanosti) sveta umetnosti gradi svoja uverenja, stavove i namere. Za modernog umetnika intuicije su nešto unutrašnje, za konceptualnog umetnika one su teorijski ili ideološki konstrukt, a za postmodernog umetnika one su nešto spoljašnje podložno potrošnji. Biljana Tomić je radionicama i radom sa mladim umetnicima (studentima ili “završenim” slikarima i skulptorima) ukazala na specifičan netipičan pristup: navesti umetnika da ospolji svoje intuicije i da prepozna uslove i okolnosti u kojima ih ona/on (kao subjekt konkretnog sveta umetnosti) preuzima, stvara i napušta. Njene radionice se nisu toliko zasnivale na tehničkoj obuci i stilskom kodiranju koliko na povratnom efektu problematizacije umetničkih intuicija i ponašanja kroz formalna umetnička rešenja:

Model radionica pokazao se u praksi neposrednog rada u galeriji, od samog početka, kao primer otvorene i stručne elaboracije umetničkih produkcija, u periodičnim vremenskim finalizacijama/trajanjima. Programi/radionice, predstavljali su zasnovan umetnički sistem redefinisavanja umetnosti i ideja, na graničnoj poziciji tokova umetničkih praksi, provocirajući time permanentnu konfliktnu situaciju sa sredinom. Konceptijska konfliktnost je iskazivala slobodu prisustva druge umetnosti, a danas njena drugost u opštim kategorijama iskazivanja sebe/*bića* umetnosti, bitna je karakteristika programa u pluralističkoj mreži kulture Beograda.<sup>143</sup>

Prezentacija i alternativno obrazovanje mladih umetnika (postpedagogija) je konstanta rada likovnog programa od samih njegovih početaka. Postpedagogija se zasniva na omogućavanju mladim umetnicima da permanentno izlažu na individualnim i grupnim izložbama, da realizuju svoj rad, da ga autopoetički i kritički suočavaju sa praksom i teorijama savremene umetnosti. Aktivnost se označava terminom postpedagogija da bi se imenovala vrsta rada koji nije školski (akademija), ali ni antiškolski (ludizam, anarhizam, underground), već drugačiji (zamisli drugosti). To znači da se mladi umetnik uključuje u realni, često i internacionalni, sistem umetnosti i kroz samu praksu oblikovanja novog pokreta, pojave, tendencije ili situacije obrazuje se, preispituje i razvija. U prvoj polovini sedamdesetih godina postpedagoške aktivnosti su se odvijale kroz rad redakcije likovnog programa, gde su umetnici sa kritičarima konstituisali pojavu konceptualne ili postobjektne umetnosti. Od sredine sedamdesete godina postpedagoške aktivnosti su se odvijale modelima seminara ili onih oblika izražavanja koji se mogu imenovati kao teorijska umetnost. Ranijih osamdesetih godina se uspostavlja forma radionice kao oblik teorijsko-produktivnog formiranja umetničke prakse, dela i identiteta umetnika.

### **Performans: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa-Kuzmanov**

U drugoj polovini XX veka odigrala su se dva složena i kontroverzna procesa rekonstituisanja odnosa subjekta i objekta u umetnosti.

Prvi proces je bio preobražaj stvaranja (oblikovanja, pravljenja, proizvođenja) likovnog umetničkog dela (slike i skulpture) u sam proces: akciju (*aktionen*), događanje (*happening*), događaj (*event*) ili izvođenje (*performing*) kao

142 Biljana Tomić, “Paralelne realnosti”, Seminar (zbornik), Studentski kulturni centar, Beograd, 1978, n.n.

143 Biljana Tomić, “Iskazivanje stava permanentne aktuelnosti”, iz: *Ovo je studentski centar – prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 89.



Katalin Ladik, *Rupa koja vrišti*, 1979.



Katalin Ladik, *Vabljenje*, 1970.



Katalin Ladik, *Performans*, 70-e.

umetničko delo. Drugim rečima, pređen je put od stvaranja *komada* do izvođenja događaja (*performing event*). U teoriji likovnih/vizuelnih umetnosti taj prelazak od stvaranja na izvođenje imenovan je, opisan i interpretiran na sasvim različite načine:

- kao dematerijalizacija umetničkog objekta,
- kao teatralizacija ponašanja umetnika/umetnice,
- kao politička kritička i subverzivna taktika napuštanja proizvodnje objekata u ime direktnog iskušavanja životnih (egzistencijalnih, bihevioralnih) situacija,
- kao otvaranje koncepta umetnosti,
- kao sinteza umetnosti i života kroz egzistencijalni i bihevioralni čin,
- kao prelazak sa postupaka ili izraza na postupke izvođenja ponašanja (bihevioralnosti) itd...

U svakom slučaju, nastanak performans umetnosti<sup>144</sup> (*performance art*) odigrao se kroz konceptualnu i ideološku kritiku fetišizma proizvodnje umetničkih dela. Umetnički rad se prepoznao kao ludistički (igra kao izraz ljudskog bića), kao kritički (ponašanje umetnika/umetnice je političko u odnosu na norme sveta umetnosti, kulture i društva) i kao subverzivni (umetnik/umetnica direktno, bez posredovanja umetničkog dela kao predstave, izraza ili konstrukcije, interveniše na svetu [prirodi i kulturi]) čin, akcija ili ponašanje.

Drugi proces je bio određen obrtom od umetnika kao izvora umetnosti (što je jedna od temeljnih odrednica modernog doba, moderne i modernizma) ka umetniku i, zapravo, umetnici koja se kroz postupke izvođenja umetnosti dekonstruktivno i decentrirano pita o svom identitetu stvarao, delatnika, društvenog aktera, umetnice, žene. Suočenje sa dramatičnom činjenicom da umetnik nije nužno muškarac, odnosno da se stvaranje i izvođenje umetnosti ne može dovesti pod esencijalistički i univerzalistički kodeks ili katehezis prividno bezinteresne estetike modernizma, otvorilo je pitanja o identitetu.<sup>145</sup> Pojedini teoretičari/teoretičarke pišu o prelasku sa taktika subjekta na taktike identiteta. Taj prelaz se vezuje za pojavu žena umetnica i na njihovo dekonstruktivno delovanje u odnosu na velike dogme, teme i sisteme stvaranja i recepcije zapadne moderne umetnosti. Prelazak sa zamisli subjekta kao izvora (transcendentnog ili egzistencijalnog mesta porekla) na identitet kao trenutnu indeksnu poziciju u društvu, kulturi i umetnosti podudara se sa prelaskom sa taktika stvaranja na taktike izvođenja. S druge strane, pitanje roda (gender) se ukazuje kao bitno jer omogućava da se na liniji od subjekta ka umetničkom objektu postavi pitanje o relativnosti ontološkog ustrojstva umetnosti i umetnika. Rod se prepoznaje kao društveni konstrukt i ta matrica društvenog konstruisanja se u razumevanju i izvođenju primenjuje na umetnost. Umetnost nije po sebi data pojava, već jeste element ili struktura konstruisanja društvene realnosti. Umetnost nije mimezis sveta, već mi svet vidimo i prepoznamo kroz konstrukcije ekrana koji nastaju i radom umetnosti.

U vojvođanskim avangardnim umetničkim praksama nije bilo mnogo žena, umetnost je bila ekskluzivno muški posao. Tek šezdesetih započinje proces decentriranja *falocentričnog* statusa umetnika i konstituisanja *umetnice*. Taj proces se odigrava u rubnim područjima modernizma. Izdvaja se nekoliko karakterističnih decentriranih figura: Mira Brtka (1930) u reduktivnom protominimalističkom slikarstvu, Bogdanka Poznanović (1930) u enformel slikarstvu, performansu i videu, Judita Šalgo (1941–1996) u poližanrovskoj prozi i poeziji, Katalin Ladik (1942) u poeziji i performansu, Ana Raković (1950) u konceptualnoj umetnosti, Milica Mrđa-Kuzmanov (1960) u performansu, postpedagogiji i video umetnosti.<sup>146</sup> Ove autorke su delovale na margini i nisu bile interpretirane u teoriji i istoriji umetnosti kao žene. One su bile žene različitih etničkih i umetničkih identiteta. Bile su suočene sa granicama sopstvenog jezika i jezika kulture u kojoj su delovale, bez obzira na to da li se radilo o verbalnim ili vizuelnim ili bihevioralnim jezicima. Karakterističan je slučaj konceptualne umetnice Ane Raković koja je delovala u grupi (Э i grupi (Э-KôD (1971–73)). Njen rad se ukazuje kao anticipatorski u domenima *body arta*, analitičke konceptualne umetnosti i konceptualne poezije, mada iza nje nije ostao ni jedan jedini samostalni rad, već samo naznake o učešću u kolektivnim/grupnim delima rađenim sa Vladimirom Kopiclom i Čedom Drčom. Na primer, delo *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* (1971) primer je ranog analitičkog *body arta*. Tim delom su naznačeni svi bitni elementi i koncepti *body arta* i konceptualne autorefleksivne analize dela *body art-a*. Ali, u svemu tome ona je jedan od učesnika, osoba o kojoj postoje usmeni mitovi, sećanja, i to je to... Upravo te praznine, prekidi ili beline umetničkih produkcija i identiteta jesu znak da nešto nije u redu, da treba istraživati *nju* i ponuditi moguće/nemoguće konstrukcije njenog identiteta, pa i, možda, asimetričnog ili drugog subjekta.

144 Rose Lee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present* (Revised and expanded edition), Thames and Hudson, London, 2001; Rose Lee Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

145 Sue Ellen Case (ed), *Performing Feminisms – Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990; Amelia Jones, Andrew Stephenson (ed), *Performing The Body – Performing the Text*, Routledge, London, 1999; Peggy Phelan, Helena Reckitt (eds), *Art and Feminism*, Phaidon, London, 2001.

146 Miško Šuvaković, "Ženski performans – mapiranje identiteta", iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 144–152.



Marina Abramović, *Zvučni ambijent – aerodrom*, 1972.



Marina Abramović, *Ritam 10*, 1973.



Marina Abramović, *Ritam 5*, 1974.

Tri umetnice su razvile karakterističnu praksu performansa: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa-Kuzmanov. Bogdanka Poznanović je po obrazovanju slikarka i prešla je dug razvojni put od akademskog modernističkog slikarstva do višemedijskih produkcija (objekti, tekstovi, koncepti, performansi i video dela). Ona je bila i prvi umetnik/umetnica iz neoavangardnog i konceptualističkog konteksta koji/koja je primljena za profesora na jednoj *Akademiji likovnih umetnosti*. Bogdanka Poznanović je radila različite eksperimente sa *otvorenim* statusom umetnice i umetničkog dela (*Umetnost – interpersonalna komunikacija 1974–77*). Katalin Ladik je završila glumačku školu i glumila u novosadskom pozorištu *Ujvideki Szinhaz*. Njen umetnički rad se kretao u otvorenim prostorima eksperimentalne poezije (fonička/zvučna poezija, pesnički performansi) i bihevioralne profeminističke konceptualne umetnosti. Milica Mrđa-Kuzmanov je završila Akademiju likovnih umetnosti u Novom Sadu. Deluje u domenu slikarstva, crteža, pararitualnih performansa, spektakla i post-pedagogije. Njih tri reprezentuju tri različite umetničke i kulturalne paradigme:

- Bogdanka Poznanović<sup>147</sup> je kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina radila u domenu neoavangardnog emancipatorskog rada otvaranja umetnosti ka životu i života ka različitim mogućnostima umetničke i medijske estetizacije i komunikacije,
- Katalin Ladik<sup>148</sup> je tokom sedamdesetih godina radila u domenu postavangardnog ekscesnog i subverzivnog performansa – u njenim performansima su problematizovani i provocirani seksualni, politički i kulturalni identiteti, norme i horizonti razumevanja uloge i funkcije umetnika/umetnice u socijalističkom društvu,
- Milica Mrđa-Kuzmanov<sup>149</sup> je tokom devedesetih godina radila na postistorijskim, eklektičnim i pararitualnim performansima kojima je relativizovana granica između visoke i popularne kulture, odnosno između umetničkog sveta i sveta svakodnevice, odnosno između arhetipskog/svetog i fragmentarnog/profanog.

Ove tri paradigme karakterišu epohu kraja XX veka od poznog modernizma kao poslednje pozitivne ili utopijske avangarde (Bogdanka Poznanović: *Akcija Srce-Objekt*, 1970), preko kritičko-subverzivnog rada konceptualne umetnosti (Katalin Ladik: brojne akcije i performansi od 1970, na primer: *R-O-M-E-T*, 1972), do postmodernog postistorijskog eklekticizma u kome je sve moguće i dozvoljeno (Milica Mrđa-Kuzmanov: *Obredi tela i zemlje*, 1990. i *Dada Symposion* 1993). Sa stanovišta teorije rodnog identiteta i feminističkih studija: performansi Bogdanke Poznanović, Katalin Ladik i Milice Mrđa-Kuzmanov pripadaju različitim stadijumima ženskog performansa. Akcije Bogdanke Poznanović pripadaju onom trenutku izdvajanja ženskog identiteta koji još nema svoj ženski diskurs. Performansi Katalin Ladik su određeni kritičnom feminističkom pozicijom, a to znači da se kroz umetničko delo (događaj, akciju, izvođenje) eksplicitno i usmereno precizira ženska politika tela u odnosu na sam autorkin rodni identitet i u odnosu na ideološke horizonte izvođenja realnosti dominantno muškog društva. Ona koristi nago telo, govor seksualnosti, provokaciju i šok. U mnogim njenim delima se ispituju oblici ponašanja žene, od privatnosti (ljubav, seksualnost, želja, uživanje, svakodnevice) do javnog delanja (najčešće, odnos prema drugom – muškarcu ili ženi). Performansi Milice Mrđa-Kuzmanov su postfeministički u tom smislu što politiku tela sprovode kao nestabilnu i arbitrarnu politiku simulacije modusa prikazivanja ženske seksualnosti, seksualne tekstualnosti, mitskog tela, svakodnevnog identifikovanja tela (majka, ćerka, ljubavnica), političkog centriranja ili decentriranja norme i ponude mogućnosti izvođenja individualnog identiteta.

### Marina Abramović: rani *body art* – telo i koncept

Rana istraživanja Marine Abramović (1946) vodila su od akademskog intimističkog i umerenomodernističkog slikarstva preko postpop objekata (na primer, *oblaci*) ka postobjektnim instalacijama (dve gigantske fotografije na Trgu Republike i dve iste fotografije u galeriji SKC-a) ka zvučnim objektima (zvučne kutije sa blejanjem, hujanjem i pucnjem) i zvučnim ambijentima (ozvučen prostor – cvrkut ptica na drvetu [1971] ili zvuci sa aerodroma u foajeu SKC-a [1972]).<sup>150</sup> Ova dela su vodila ka kritici i subverziji “ishodišnog” statusa i čulne pojavnosti dela i umetnika u modernoj umetnosti:

147 Mirko Radojičić, “Umetnički rad van grupa u Novom Sadu”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 45–46; Ješa Denegri, “Početak: novosadske scene nove umetnosti ranih sedamdesetih godina”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 34–35.

148 Balint Szombathy, “Značajniji momenti u radu grupe Bosch+Bosch”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 49.

149 Branka Srdić-Živanović, “Autorstvo Samoće”, *Projeka(r)t* br. 1, Novi Sad, 1993, str. 52–53.

150 Marina Abramović, u: *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972, str. n. n.





Marina Abramović, *Ritam 4*, 1974.



Marina Abramović, *Ritam 2*, 1974..



Marina Abramović, *Ritam 0*, 1974.

Zvučni ambijenti Marine Abramović udaljili su se od umetničkog objekta, ali takođe i od umetnikovog subjekta; jer, umetnik je u pozadini događaja, fizički odsutan, prisutan tek kao tvorac zamisli koja se odvija u odabranom (galerijskom, muzejskom) prostoru izvršenja umetničke radnje.<sup>151</sup>

Marina Abramović je izvela na Edinburškom festivalu 1973. godine prvi performans koji započinje složenu višedecenijsku<sup>152</sup> internacionalnu performersku praksu. Njeni performansi u periodu 1973–76. zasnovani su na koncipiranju dramatičnih i otuđenih telesnih događaja. Ona se bavila istraživanjem ili, tačnije, testiranjem kao proverom izdržljivosti tela. Telo umetnice postaje objekt i subjekt umetničkog ponašanja.<sup>153</sup> Umetnica nema između sebe i sveta objektivne posrednike, već *samo-živo telo* izlaže direktnoj, kao-predsimboličkoj, provokaciji: bolu (zaseći, ubosti telo), deformaciji (vazduh ventilatora je deformiše) ili deregulaciji (uzima lekove za duševne bolesnike). Delovanje Marine Abramović jeste karakterističan primer aktivističkog i performerskog izlaska iz prakse slikarstva, ali njeno delovanje je i reakcija na proteorijjski akribični intelektualizam konceptualne umetnosti. Njen rad je i pokušaj deteatralizacije i teritorijalizacije tela u, metaforično govoreći, pojavnom ili energetskom polju bola, gesta, primarnog ponašanja, izlaganja tela dejstvu narkotika ili udara vazduha itd. Ješa Denegri, na primer, tumači rad i atmosferu delovanja umetnice sledećim rečima:

Za rane akcije i performanse Marine Abramović tačno je rečeno da imaju “etičko-mitski karakter”, kao i da u njima “postoji jedna vrsta višeg principa da se u umetnosti mora ići do kraja”,<sup>154</sup> Zaista, sve što je u umetnosti radila, tada i kasnije, Marina Abramović radila je s potpunim i bezrezervnim unošenjem sebe, radila je tako da u njenoj umetnosti nikada ne bude ničega rutinskog i ponovljenog, s ubeđenjem da sve što se u umetnosti i u ime umetnosti vrši treba da se vrši sa totalnim predavanjem uzvišenom pozivu umetnika.<sup>155</sup>

Kod Marine Abramović je paradoksalno suočen taj mitski i antimitski karakter modernog umetnika koji krši *tabue* i istovremeno uspostavlja nove mitske hijerarhijske figure umetnika, umetnice, heroja/herojke, ratnice, žrtve itd.

Marina Abramović je realizovala seriju *body art*<sup>156</sup> događaja nazvanih *Ritam* (10, 5, 2, 4, 0) u kojima je ukazala na doslovnost i direktnost fizičkog *delovanja* na telo. Telo je udareno, telo podnosi udar, telo uzvraća udar. Telo je defikcionalizovano (najčešće nago ili neutralno obučeno). Potencijalna energija je pretvorena u energiju (mehaničku, biohemijsku, seksualnu, psihološku, društvenu) *provociranja* njenog tela kao “uzorka” umetničkog testiranja. Telo je postavljeno kao *opnom zatvorena površina* i postavljeno je, gotovo, kao laboratorijski uzorak koji treba proveravati do krajnjih granica izdržljivosti. Telo je postalo *egzaktni uzorak* na kome se očigledno pokazuje dejstvo spoljašnje *provokacije*. Telo kao objekt prima, podnosi i čini prisutnim, u bihevioralnom smislu, mehanički, biološki ili hemijski udar. Ona ne izražava psihička stanja, ona pokazuje to-telo tu. Na primer, evo nekih njenih opisa akcija:

Ritam 10

Sadržaj akcije:

1. Postavljam beli papir na pod
2. Postavljam dvadeset noževa različite veličine i oblika na papir
3. Uključujem magnetofon
4. Lakiram nokte leve ruke plavim lakom

Akcija:

Uzimam nož, zabadam ga između prstiju leve ruke. Svaki put kada se posečem uzimam drugi nož. Kada promenim sve noževe (sve ritmove), puštam magnetofon sa snimljenim zvukom proteklog događaja.

Uključujem drugi magnetofon.

Drugi deo akcije se sastoji u tome da, slušajući zvuk (ritam) noževa, ponavljam igru.

Dovodim sebe u takvo stanje koncentracije da, prateći ritam udaraca, uspevam istovremeno, kada sam se posekla u prvom delu akcije, da se posečem i u drugom.

Puštam drugi magnetofon na kome je ritam udaraca udvostručen.

1973.

Contemporanea, Rim

151 Ješa Denegri, “Beogradski period Marine Abramović”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 100.

152 Marina Abramović, *Artist Body – Performance 1969–1998*, Charta, Milano, 1998.

153 Uporediti sa zamislama body arta u knjizi: Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

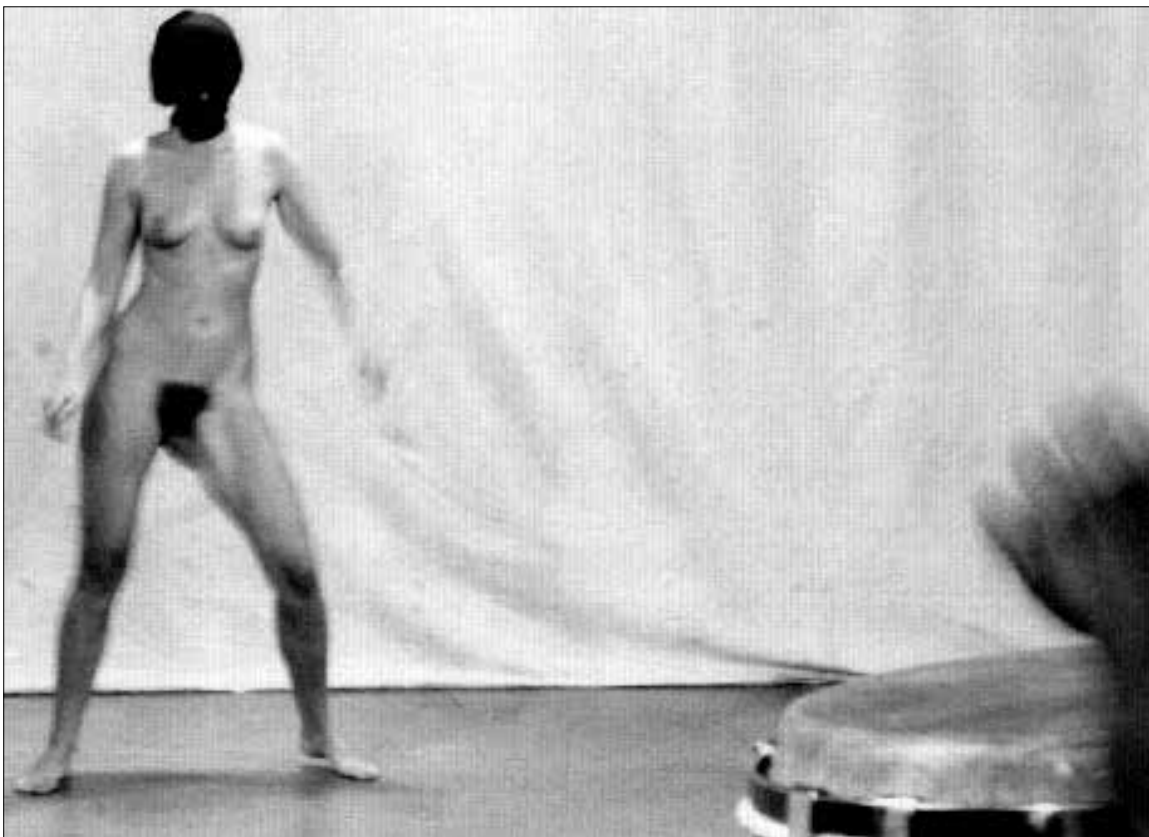
154 Jasna Tijardović, “Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 57.

155 Uporedi sa: Ješa Denegri, “Beogradski period Marine Abramović”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 106.

156 U ranim sedamdesetim godinama bila je jedna veoma uticajna knjiga o *body artu* koja je kružila Novim Sadom, Beogradom, Zagrebom i Ljubljanom: Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.



Marina Abramović, *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*, 1975.



Marina Abramović, *Oslobađanje tela*, 1975.

zatim:

Ritam 2

Beli prostor osvetljen sa 12 spotova jačine 8 kv.

Događaj sniman sa dve statične kamere super 8: jedna kamera postavljena od mene prema publici, druga od publike prema meni.

Svojim telom služim se isključivo kao sredstvom kroz koje se manifestuju psihofiziološke reakcije posle uzimanja određenih tableta (preparata za lečenje akutne šizofrenije) koje moje telo dovode u nepredvidljivo stanje.

Okrenuta publici, uzimam dve tablete.

Najpre uzimam jednu, ispitujem njeno dejstvo (reakcija se sastoji u kočenju mišića tela koje ne mogu da zaustavim, iako sam potpuno u svesnom stanju).

Pravim pauzu, u kojoj uključujem tranzistor i slušam nasumice izabrani program, dok se ne pripremim za uzimanje druge tablete. Uzimam drugu tabletu, koja dovodi moje telo u stanje mirovanja, kada se moja svest isključuje.

Bez obzira na ovakvo stanje, akcija se odvija sve dok ne prestane dejstvo druge tablete.

1974.

Gradska galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

ili

Ritam 0

Uputstvo:

Na stolu se nalaze objekti koje možete upotrebiti na meni.

Ja sam objekt.

Vreme trajanja: 6 časova (20<sup>h</sup>–02<sup>h</sup>).

Svu odgovornost preuzimam na sebe.

1975.

Galerija Studio Morra, Napulj.<sup>157</sup>

Ovde se radi o *sceničnom* i *izvođačkom* događaju koji je izvan konteksta i institucije teatra i umetnosti izvođenja. Može se, zato, rekonstruisati mikroistorija evolucija od tu-prisutne pojavnosti skulpture ili slike ka tu-izvedenom telesnom događaju (akcije umetnice, performansi). Telo nije izražajno u psihološkom smislu, već je instrumentalno bihevioralno. Telom se otkrivaju pokaznosti i lomovi vidljivog ponašanja umetnika/umetnice. Izvesni *rani radovi* (iz serije performansa *Ritam 10–0*) Marine Abramović su još sasvim modernistički gestovi otvoreni i pokazani kao doslovni učinci. Njeno telo u akciji jeste pokazano kao doslovni objekt. Došlo je do svođenja *subjekta* na *objekt*, odnosno objektu je oduzet subjekt. Subjekt je oduzet i odstranjen. Nije bitan rod i nije bitan pol umetnice. Ona je telo-objekt-uzorak. Njeno telo je pokazano kao pretpostavljeno *samo telo*. Telo jeste univerzalni uzorak za udar, tj. spoljašnju agresivnu intervenciju. Preobražaj energije nije bio metafizički motivisan, već je bihevioralno pokazan. Njena figura jeste telo koje jeste objekt koji postaje mesto spoljašnjeg udara, nanošenja bola. To su, na primer, performansi sa nožem i ubadanjem noža među prste. Ali, to je i rad sa uzimanjem tableta za “lečenje” akutne šizofrenije.

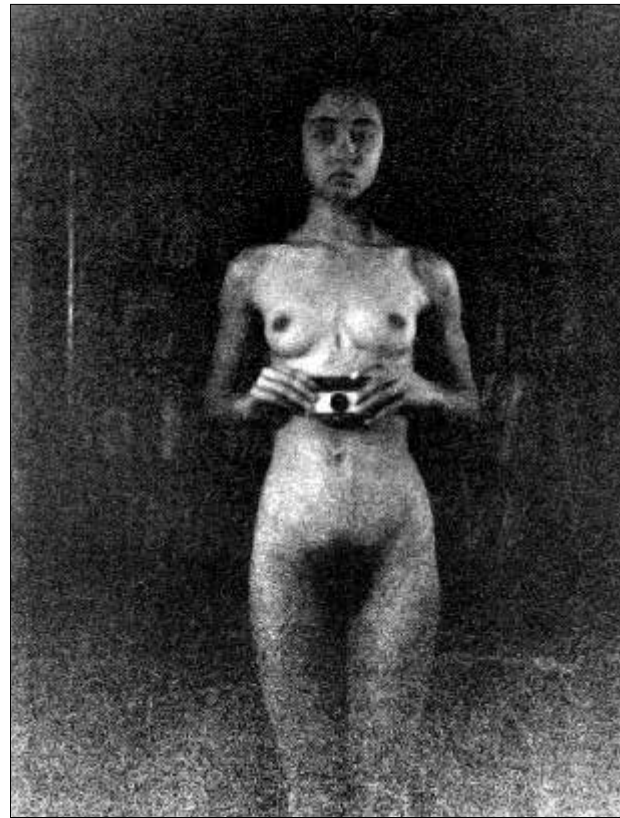
U *Ritmu 4* (Galeria Diagramma, Milano, 1974) ona je nastupila gola. Pokazano telo jeste žensko telo: anatomija, genitalije, erogene zone. Seksualnost i erotičnost tela je, međutim, smeštena u *zgrade*. Postoje seksualne i erotične karakterizacije. Seksualne i erotične karakterizacije su pokazane, ali nisu bitne za samo delo. Bitna je nagost ali ne i seksualnost/erotičnost nagosti. Reč je o namernom otuđivanju nagog tela do samog objekta, zapravo, do objektivnosti. Telo je izloženo udarima veštački stvorenog strujanja vazduha. Dominantna je uloga tela kao *materijalne*, gotovo *plastične figure* koja se deformiše, izobličuje, biva oneobičena i prepuštena udaru. Bitno je telo koje je izloženo udarima vazduha do gubitka svesti. Telo i svest su ponuđeni kao granični “objekti”.

Ali, u *Ritmu 5* (SKC, Beograd, 1974) bitno je to što je ona-izvođačica “žena”. Ona se kreće oko velike plamene petokrake zvezde. Ona poništava karakteristične pokazne identifikacije ženske atribute: seče kosu i baca je u vatru, reže nokte na nogama i rukama, ulazi u plamenu zvezdu i sa njom se “sedinjuje”. Erotični metafizički simboli ženskog uvedeni su u igru. Umetnica lako prelazi sa pozicije objekta na poziciju subjekta. U ovom radu je veoma efektno suočen privatni glas i javni diskurs. Ona svoju privatnu autodestrukciju i samokažnjavanje povezuje sa velikim simbolom kakav je plamena petokraka (partizanska zvezda, pentagram, dijagram ljudskog tela). Politički i privatni sibirski rad je demonstriran na samom telu i njegovoj dramatičnoj pokaznosti. Preplet privatnog i javnog postaje bitan, mada ne razrešen.

<sup>157</sup> Marina Abramović, *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1975, str. n.n.



Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970.



Adrian Piper, *Hrana za dušu*, 1971.



Adrian Piper, *Neke refleksivne površine*, 1976.



Adrian Piper, *Autoportret koji ističe moje crnačke crte*, 1981.

U *Ritmu 0* ona izvodi dvoznačnu igru. Ona jeste doslovni objekt na kome se može učiniti bilo šta. Na tom nivou značenja ona telo i dalje tretira kao modernistički univerzalni objekt (TU-PRISUTNO MESTO UDARA). Na drugom nivou ona sebe nudi kao fetiš, objekt uživanja, mesto na kome želja pokazuje svoje učinke. Ona sebe izlaže kao poželjni objekt za gest erotizovanog nasilja (oslobođene perverzije). Ona provocira pokretanje libida (seksualnog i erotskog). Ona simbolizam realizuje do nivoa označitelja: nanošenja i prijema bola, nadražaja erogenih zona, ostavljanja traga. Ova dvostrukost je bitna. Telo je uklešteno između dva statusa: statusa doslovnog objekta modernosti i funkcija fetiša postmodernizma.

U jednom drugom *performansu* (Krizinger Gallery, Innsbruck, 1975) ona ulazi u svet fantazmatskih projekata izvođenja tela kao igračke i igračice unutar procesa autoerotizma i sadomazohizma. Nagost tela postaje nagost imenovnog objekta žudnje. Žudnja se konfrontira telu koje može sve, a to "sve" se odigrava između krajnjeg bola i ekstatičkog uživanja. Umetnica radi sa potencijalnošću *perverzije* kao auratskim omotačem svog bihevioralnog oblikovanja čina, gesta ili ponašanja.

U dva rana rada je potenciran status ženskog. Ta dva rada nisu feministička, ali na ironičan način prizivaju feminističko centriranje *roda* i *pola*. Prvi rad je *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (Charlottenburg Art Festival, Copenhagen, 1975). Naga umetnica se grubim potezima češlja četkom sa gvozdenim zupcima i uzvikuje "Umetnost mora biti lepa, umetnica mora biti lepa". Suočavaju se *lepota* i *bol*. Ovaj rad je izveden, ako se ne varam, na feminističkom festivalu. Ali, on nije izveden na način feminističkog projekta identiteta, već naprotiv, on jeste razaranje ženskosti, ulaženje u univerzalističku igru muške agresivnosti i ponuda njegovoj želji. Ali, njen *performans* jeste i prizivanje ženskog samokažnjavanja, međutim, samokažnjavanje nije melanholično, ono je hladno, doslovno. Drugi rad je *Uloga zamene* (De Apple Gallery, Amsterdam, 1975). U pitanju je jednostavna igra zamena uloga. Polazi se od toga da telo ima ulogu i da uloga određuje konsekvence za telo. Umetnica je našla profesionalnu prostitutku koja se umesto nje pojavila na otvaranju njene izložbe u galeriji De Apple, dok se ona našla na mestu prostitutke u jednom od amsterdamskih izloga. Izveden je karakterističan pomak od tela-objekta ka telu-u-instituciji i telu-kao-instituciji.

U kasnijim radovima iz devedesetih godina Marina Abramović koristi svoju žensku figuru da bi gradila telesne narativne i fiktionalne prizore. Tu su *pol* i *rod* simbolizacije seksualnog, erotskog, civilizacijsko-mitološkog tretiranja tela koje govori (pripoveda u telesno-figuralnim slikama). Na primer, mogu se uporediti i novija dela *Glave zmajeva* (Hamburg, 1992), *Čišćenje ogledala* (Oxford, 1995), *Balkanski barok* (Venezia, 1997) ili *Biografija* (Ljubljana, 1998).<sup>158</sup> Tu je telo artifičijelna višeslojna simbolička ili tekstualna predstava (*representation*) koja se zasniva na odnosu figurativnih scenskih ili ekranskih tekstova:

- teksta balkanske žene – žene mitske ratnice,
- teksta evropske žena – žene individualizovane zavodnice, i
- teksta azijske žene – žene bez subjekta koja opšti sa predljudskim snagama prirode, i
- teksta američke (paradigmatski postmoderni tekst) žene – žene fatalne igre spektakla ili holivudskog filma.

Ovi fiktionalni i ideološki predočivi likovi se u njenom poznom radu spajaju (kolažiraju) u *produkciju kulturalnih simbolizacija* koja je istovremeno fiktionalna (predodžbena) i konkretizovano-izvedbena na sceni ili pred kamerama.

### Umetnost kroz identifikacioni diskurs kulture: Adrian Piper

Adrian Piper (1948) je afroamerička konceptualna umetnica koja deluje od kasnih šezdesetih godina. Njeni rani radovi zasnivali su se na postminimalističkom, konceptualnom i radikalno-formalno-analitičkom istraživanju jezičkih propozicija o umetnosti.<sup>159</sup> Na primer, primenjivala je metajezičku (formalno lingvističku, konceptualnu) analizu na specifične koncepte i pojave "prostora", "vremena" i "objekta", ali i na specifične funkcije vizuelne percepcije, statusa gledaoca kao aktera i na ulogu autora/autorke u političkom polju borbe za moć ili identitet. Njen rad se preusmerava na analize, istraživanja i rasprave procedura indeksiranja unutar polja izvođenja političkog,<sup>160</sup> svakodnevnog,<sup>161</sup> rasnog<sup>162</sup>

158 Marina Abramović, *Artist Body. Performances 1969–1998*, Charta, Milano, 1998, str. 314, 330, 364, 385–387.

159 Adrian Piper, "About Space, Time, Language, Form" (1968), "Letter to Terry Atkinson" (1969) ili "Re: Three Untitled Projects" (1969), u: "Meta-Art 1968–70: The Metaphysics of Conceptual Art", iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 11, 15, 17–18.

160 Elizabeth Hayt-Atkins, "The Indexical Present – A Conversation with Adrian Piper", *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 48–51; i Adrian Piper, poglavlje "Meta-Art 1975–1982: Object Catalysis and Political Self-Awareness", iz: *Out of Order, Out of Sight*, str. 157–192.

161 Adrian Piper, poglavlje "Meta-Art 1970–1976: Performance Catalysis on the Street and in the World", str. 25–156.

162 Adrian Piper, poglavlje "Meta-Art 1983–1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia", iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, str. 193–307, i Marjorie Welish, "In This Corner – Adrian Piper's Agitprop", *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 43–47.



Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1970.



Adrian Piper, *Mitsko biće: Otelotvorujem*, 1975.

i rodnog<sup>163</sup> identiteta i društvenog odnosa prema specifičnim identitetima u poznokapitalističkom američkom društvu na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine XX veka.

Adrian Piper je primarno sintagmom “metaumetnost”<sup>164</sup> odredila aktivnost eksplicitnog pokazivanja i zastupanja procesa mišljenja, procedura i pretpostavki pravljenja bilo kakvog umetničkog dela:

Procesi mišljenja mogu uključivati to kako mi uvodimo hipotezu dela u egzistenciju: bez obzira na to da li mislimo podsvesno i iznenada to izbacujemo u svest potpuno formirano, ili razmišljamo o problemima iz prethodnih dela ka mogućim rešenjima u sledećim delima; ili bivamo “inspirisani” videvši kako neko drugi dela, ili videvši prethodno nezabeleženi aspekt sopstvenog rada; ili čitajući nešto, iskušavajući nešto, ili razgovarajući; ili pronašavši nas same kako delamo naslepo daleko od dobrih razloga; ili ukazujući na bilo koji proces ove vrste.<sup>165</sup>

Metaumetnost je zasnovana u dvostrukosti istraživanja društvene realnosti posredstvom umetničkog rada kao *uzorka* intersubjektivnih odnosa i posredstvom teorijskih i filozofskih interpretacija pojavnosti identiteta unutar umetnosti i kulture. Pri tome, prefiks “meta” označava otklon od “same” iskustvene prakse kao neposrednog izvora znanja o životu ka lociranju, identifikovanju, opisivanju, objašnjavanju i raspravljanju simboličkih efekata, tj. značenjskih kontekstualizacija te životne i iskustvene prakse. Adrian Piper je to i podvukla u spomenutom tekstu:

Ne kažem da je prosuđivanje za metaumetnost isključivo društveni iskaz. Ono takođe može biti sazajno sredstvo za diskusiju umetnosti u širem smislu, što uključuje i estetičko. Ali nakon svega, suđenje metaumetnosti je društveno, pošto ga sprovede umetnici, a umetnici su društveni, pošto se metaumetnost bavi umetnicima, a umetnici su društveni: mi nismo izuzeti od sila ili borbi društva.<sup>166</sup>

Ukazuje se na to da je prividno neposredni iskustveni kontekst uvek već zahvaćen simboličkim poretom koji situira mogućnosti iskustva, a ne da je iskustvo kao efekat datosti “izvor” simboličkog posredujućeg identiteta. Ovaj interpretativni i umetnički obrt je bitan za njen rad i za izvođenje rada kao kulturalno orijentisane umetničke prakse. Adrian Piper anticipira zamisli umetnosti u doba kulture. Ona analizom egzistencijalnih i bihevioralnih odnosa u složenom klasnom i višerasnom društvu dolazi do stava da analiza vodi od emocije (psihičke strukturacije) ka interpretativnom govoru (ospoljenje društvenog konteksta). Time se otkriva suštinska diskurzivno-politička pozadina ljudskog emocionalnog strukturiranja unutar savremenog društva. Na primer, ona zapisuje:

Moja strategija samoodbrane jeste da transformišem bol u značenja.<sup>167</sup>

Ona prelazi sa pozicija identifikovanja neposrednog iskustva unutar svakodnevice u rasnoj politici identiteta na poziciju teorijske razgradnje i provokacije konceptualne aparature dominantne društvene identifikacije. Zanimaju je kriterijumi i prakse visokostrukturirane političke diskriminacije u savremenom poznokapitalističkom društvu.<sup>168</sup> Jer, nije, jedino, bitno pitanje o dijagnosticiranju odnosa dominantnog belackog i marginalnog crnačkog identiteta kao zatečenog stanja stvari, već i provociranje diskurzivnih i institucionalnih okvira u kojima se “belački identitet” izvodi kao dominantan, a “crnački identitet kao marginalan”. Reč je o analizi i intervenciji u društvenim mehanizmima oblikovanja svakodnevnog života. S druge strane, reč je i o situacijama kada nebelački identitet vidi sebe kao marginalno pozicionirani identitet u društvu i time pojedinačno telo/subjekt konstruiše kao pozicionirano *drugo*. Pitanje diskurzivnog “uramljivanja” (*framing*) egzistencije kroz pozicioniranje ponašanja je bazično političko pitanje kada se radi o istraživanju *politika identiteta* u višerasnoj i klasnoj kulturi. Ona pokazuje da njen položaj prisutnosti u raspodeli društvenih moći nije izvorni (prirodni, po sebi razumljiv, očigledan), već da je zadat političkim diskurzivnim radom na strukturaciji društva i borbama koje se odvijaju unutar društva. Ona sasvim eksplicitno zapisuje:

Moje iskustvo kao žene iz trećeg sveta koja živi i deluje u dominantnom (*mainstream*) društvu obeleženo je prisilom da budem marginalizovana i uskraćena, i društveno i profesionalno, od dominantne kulture; ili, sasvim sažeto, da budem smeštena u moj (podređeni) položaj u njoj.<sup>169</sup>

163 Različiti pristupi u njenom radu (filozofski, konceptualni, politički, rasni) izvedeni su sa “rodne” pozicije kao karakterističnog problemskog mesta izvođenja. Videti: Adrian Piper, “Xenophobia and the Indexical Present I: Essay”, u: “Meta-Art 1983–1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia”, str. 245–254; takođe: “Adrian Piper”, u: Uta Grosenick (ed), *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 438–443.

164 Adrian Piper, „In Support of Meta-Art“, iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 17–27.

165 Adrian Piper, „In Support of Meta-Art“, str. 17.

166 Adrian Piper, „In Support of Meta-Art“, str. 27.

167 Adrian Piper, “Xenophobia and the Indexical Present I: Essay”, u: “Meta-Art 1983–1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia”, iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 245.

168 Adrian Piper, „Two Kinds of Discrimination“, iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 215–258.

169 Adrian Piper, “Xenophobia and the Indexical Present I: Essay”, str. 245.



Adrian Piper *performansima*, video filmovima, fotografskim i tekstualnim radovima, plakatima, instalacijama i teorijskim raspravama ukazuje na specifične taktike subverzije *politike identiteta* unutar poznog kapitalizma u SAD. Ona razrađuje koncept “indeksne prisutnosti” (*indexical present*) da bi pokazala tehnike i tehnologije konstruisanja/izvođenja tela kao subjekta unutar kapitalističkog višerasnog društva. Ona, na sasvim cinični način, pokazuje da “fizički izgled” nužno ne određuje rasnu i rodnu pripadnost. Da identifikacija na osnovu fizičkog izgleda tela jeste oblik dominantnog rasizma, jer:

... nema povezanosti između toga kako jedna osoba izgleda i njenog genetskog porekla.<sup>170</sup>

Sebe i posmatrača umetničkih dela suočava sa pitanjima o odnosu “klasifikatornih društvenih moći” kojima se pojedinačni subjekt rasno, rodno i klasno identifikuje u odnosu na javni i privatni diskurzivni prostor društva, pri čemu čin identifikacije nije stvar odluke (intencije koja kao da kaže “ja ću biti crnkinja ili belkinja, homoseksualka ili heteroseksualka, siromašna ili bogata, obrazovana ili neobrazovana”), već je posledica sasvim specifičnih situacija instrumentalnog i racionalnog političkog situiranja u mapi identiteta i njihovih privatnih i javnih pozicija. Takvi izbori su najčešće neizbežno nametnuti i bolni, jer se ne dotiču samo okolne ljudske “maske” u društvenom prostoru, već i konkretnog tela koje biva *oblikovano* za život u životu kao takvo i takvo (crnačko ili belučko, homoseksualno ili heteroseksualno, siromašno ili bogato, obrazovano ili neobrazovano).

Radi se o suočenju sa složenim funkcijama i efektima tih funkcija u društvu koje se strukturira kao društvo sa prepoznatljivim međuodnosima registara svakodnevnog života. U tom smislu se njen rad može opisati kao suočenje sa “biomoćima” (*biopower*) unutar društva. Biomoć je oblik moći koji reguliše društveni život kroz njegovu unutrašnjost sledeći ga, interpretirajući ga, apsorbujući ga, i reartikulišući ga.<sup>171</sup> Zato Adrian Piper nije zainteresovana za “iskrenu priču” kao *svoju ličnu autentičnu priču* izvedenu kroz umetnost, već za indeksiranje modela i klišeja društvenih mehanizama (*tehnologija jastva*<sup>172</sup>) kojima se oblikuje ljudsko telo/subjekt/identitet u konkretnom društvu, možemo reći, u polju društvene *biomoći*. Adrian Piper je postavila kritičku i subverzivnu platformu suočavanja “episteme” (predočivog društvenog *ne samog* znanja) u umetnosti, kulturi i društvu sa aktivnim proizvođenjem *ekscenog simptoma* u svetu visoke umetnosti, u rasnom i klasnom anglosaksonskom društvu i kulturi. Adrian Piper je u intervju sa kritičarkom Lucy Lippard opisala svoje epistemološki i subverzivno izvedeno “telo”:

Držim monologe sa sobom, i kad god neko prolazi pored mene, unutar čujne distance, pokušavam da usmerim dijalog prema njemu bez promene predstave ili sadržaja mog govora. Uobičajeno, kada znam da neko pristupa meni, opažam da se psihološki pripremam za susret sa njima. Okrećem se da ih sretnem, i postavljam celokupnu predstavu u njihovu korist, pošto su oni tamo, a ja sam svesna njih. Pokušavam da ne uradim to. Nisam sigurna da li uvodim sebe u kontradikciju. S jedne strane, želim da registrujem moju svest o tome da još neko postoji, da mi neko pristupa i nameće se mom osećanju jastva, ali, pri tome, ne želim da pokažem sebe ni u kom smislu na veštački način. Želim da pokušam da ugradim njih u moju sopstvenu svest.<sup>173</sup>

Umetnica je eksperimentisala sa različitim načinima odevanja i ulaskom u društveni odnos na javnim mestima. Na primer, u delu *Catalysis III* (1970–71) umetnica nosi odelo obojeno belom svežom bojom, “Sveže obojena” tokom šetnje kroz tržni centar. U takvom izvođenju narušava se idealitet metaumetnosti i pokazuju granice tela u javnim situacijama. Njeno psihološko i društveno telo postaje simptom javnog ponašanja: sistema prezentacije javnih uloga:

Pridružujem se zamisli da umetnost odslikava društvo do određenog opsega, i osećam kao da je veliki deo umetničkog rada koji postavljam učinjen zato što sam paradigma onoga što društvo jeste.<sup>174</sup>

Umetnost sa svim njenim autonomijama i posebnostima je ipak jedno područje znanja i osećanja o kontekstima, uramljenjima i granicama ljudskog života.

Ona, na primer, radi sa “androgenim izgledom” (nosi mušku frizuru, ponekad nosi veštačke brkove, ponaša se na način muškarca, puši cigare kao muškarac) da bi kroz uspostavljeni sistem pojavnih-telesnih kao bihevioralnih razlika (muškarac/žena) postavila pitanje na koji način se izvodi pojedinačni rasno/rodni/klasni identitet u specifičnim

170 Elizabeth Hayt-Atkins, “The Indexical Present – A Conversation with Adrian Piper”, *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 51.

171 Michael Hardt, Antonio Negri, “Biopower in the Society of Control”, u: “Biopolitical production”, iz: *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, str. 23–24.

172 Michel Foucault, “Technologies of the Self”, iz: Paul Rabinow (ed), *Ethics – Subjectivity and the Truth* (volume one), Penguin Books, London, 1997, str. 223–251.

173 Lucy R. Lippard, “Catalysis: An Interview with Adrian Piper” (1972), iz: *From the Centre – Feminist essays on Women’s Art*, Dutton Paperback, New York, 1976, str. 168–169.

174 Lucy R. Lippard, “Catalysis: An Interview with Adrian Piper”, str. 171.

društvenim okolnostima javnog odnošenja (ulica, disko-klub, škola).<sup>175</sup> Ona radi sa različitim pojavnostima rasne mržnje, rasnog straha ili homofobijom. Na primer, na posteru *The Mythic Being: I Embody* (1975) prikazan je njen portret kao crnog mladića sa afrorok frizuricom, tamnim naočarima i zapaljenom cigaretom koji prati tekst:

Ja otelotvorujem sve ono što najviše mrzite i čega se plašite.<sup>176</sup>

Drugim rečima, izvodi se javno telo koje izgledom izaziva nelagodni osećaj kod belih sugrađana. U tom smislu ona ukazuje i na rasističku i homofobičnu nelagodnost belih građana prema disko muzici koja se identifikuje sa crnom populacijom i gay kulturom.<sup>177</sup> Zatim, lociranje "identiteta" posmatra i predočava mogućim stereotipima (karakterističnim tipovima ili paradigmatama unutar dominantne *dox-e*) ponašanja koji se pojavljuju u društvu kao "norme ponašanja" ili "klasifikacije ponašanja" ili "pribežišta ponašanja". Na primer, posmatrača umetničkog dela dovodi u situaciju u kojoj on ne samo da počinje da zastupa izvesni rasni/rodni/klasni/društveni stav, već biva prisiljen da reaguje na određeni telesni (*biopolitički* orijentisan) način:

Razlog da pravim i izlažem umetničko delo jeste da indukujem reakciju ili promenu u posmatraču. Što je jači rad, jači je uticaj i celokupnija (fiziološka, psihološka, intelektualna itd) reakcija posmatrača. Snaga takvog rada je funkcija posmatračevog odziva na njega. Rad je neka vrsta katalizatora (*catalytic agent*), on pokreće promenu u drugom entitetu (posmatraču) a da se on sam ne menja. Vrednost rada tada može biti merena terminima snage promene koju izaziva, pre nego da li promena odgovara pozitivno ili negativno nekim estetskim standardima. U tom smislu rad ne postoji sem kada funkcioniše kao medijum promena između umetnika i posmatrača.<sup>178</sup>

Umetnički rad je, bez obzira na medij, instrument za izvođenje "događaja" (provokacije, problema) u mikropolitikom okviru da bi se izazvalo aktiviranje manjinskih u odnosu na većinska znanja, odnosno manjinskih nemoći u odnosu na većinske moći. Na primer, na njenu izjavu "Ja sam crkinja" nastavlja se izjava "Ali, to nije samo moj problem. To je naš problem."<sup>179</sup> Reč je o suočenju "mikro" i "makro" identiteta. To suočenje jeste "politički čin" prikazivanja konstituisanja razlike "ja-ti" i "mi-vi" unutar konkretnih društvenih identifikacija.

Karakteristično za dela Adrian Piper jeste i pričanje verbalne, vizuelne, verbalno-vizuelne ili bihevioralne priče. Pričanje priče ima oblik suočenja *odloženog* privatnog i javnog događaja, odnosno društveno-individualnog i društveno-kolektivnog života. Pri tome, priča izgleda kao privatna priča i taj privid privatnosti se razara njenom veštačkom i otuđenom bihevioralnošću, koja preuzima instrumentalnu racionalnost političkog ili državnog ili društvenog aparata i pokazuje da privatnost, subjektivnost, individualnost ili drugost nisu izbori pojedinca, već efekti *tehnologije jastva* kojom se jedno telo preobražava u društveni subjekt činom smeštanja u strukturu moći/nemoći (važnosti ili nevažnosti, pripadnosti ili nepripadnosti) unutar društva kao celine. Na dramatičan i šokantan način Adrian Piper pokazuje da odnos prvog sveta (svet poznog kapitalizma SAD) i trećeg sveta (postkolonijalni svet Afrike ili bilo koji marginalni svet) nije spoljašnji odnos *američkog* i *afričkog* društva, već da je treći svet konstitutivni deo prvog sveta, njegova margina koja utvrđuje njega kao dominantnu paradigmatu. Adrian Piper izvodi jedan izuzetno važan teorijsko-praktični korak u politizaciji subjektivnosti: ona ukazuje na to da subjektivnost nije "izraz" (*expression*) individualne posebnosti (individualnog psihičkog ili duševnog jezgra), već da je individualna posebnost situirana, ali i proizvedena, kao subjektivnost u polju društvenosti, zadate ili ostvarene kao polja izvođenja intersubjektivnih odnosa:

Interpersonalne interakcije su stvarni ključ za političku transformaciju.<sup>180</sup>

Zato, ona radi sa ulogama muškarca, žene, androgenog tela/bića/subjekta/individuuma, crnca, meleza, obojenog, stranog, opasnog, uplašenog, povređenog ili tek bilo kog "drugog", locirajući ne samo pitanje konteksta identiteta, već i okvira u kome se identitet izvodi i opaža kao takav. Ona istražuje granice podnošljivosti (tolerancije, prihvatanja) ili nepodnošljivosti (marginalizacije, cenzure, zabrane, represije) izvedenog javnog tela u američkom društvu. Ona preuzima ulogu ("Ja sam neutralan objekt u crnoj odeći, belog lica, sa brkovima, tamnim naočarima") koja ima svoj javni kliše, tj. obrazac identifikacije. Time ona/on radi sa javnim obrascima identifikacije i društvenim ambijentima u kojima se ti obrasci realizuju kao društvena vrednost identiteta (stvarni egzistencijalni prostor). Adrian Piper se informacijskim kanalima umetnosti suočava sa podtekstualnim američkim liberalnim mitom o individualnosti, koja je nosilac društvenog,

175 Rose Lee Goldberg, "Adrian Piper – Some reflective Surfaces", u: "Public Performance: Private Mmemory", iz: "Performance" (temat), *Studio Interantional* vol. 192 no. 982, London, 1976, str. 22–23.

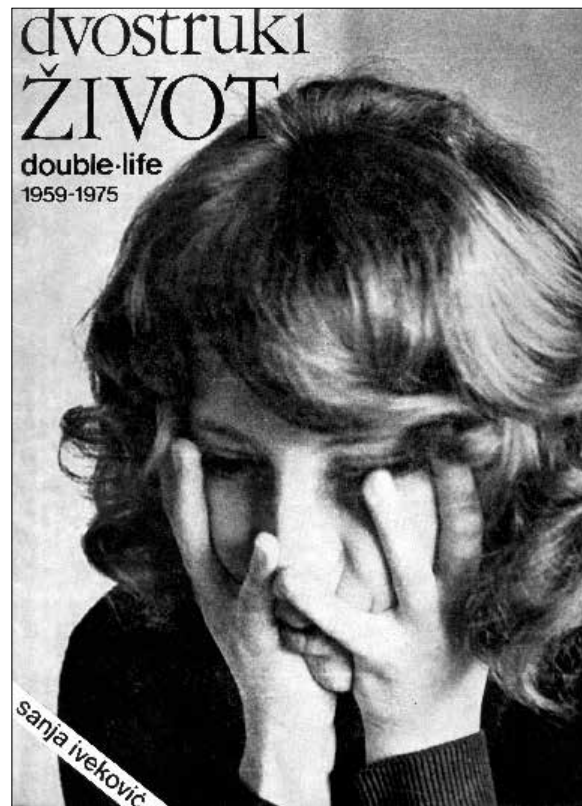
176 Adrian Piper, "The Mythic Being: I Embody" (1975), u: "Meta-Art 1970–1976: Performance Catalysis on the Street and in the World", iz: *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 139.

177 Adrian Piper, "Some Reflective Surfaces I" (1975), u: "Meta-Art 1970–1976: Performance Catalysis on the Street and in the World", str. 151.

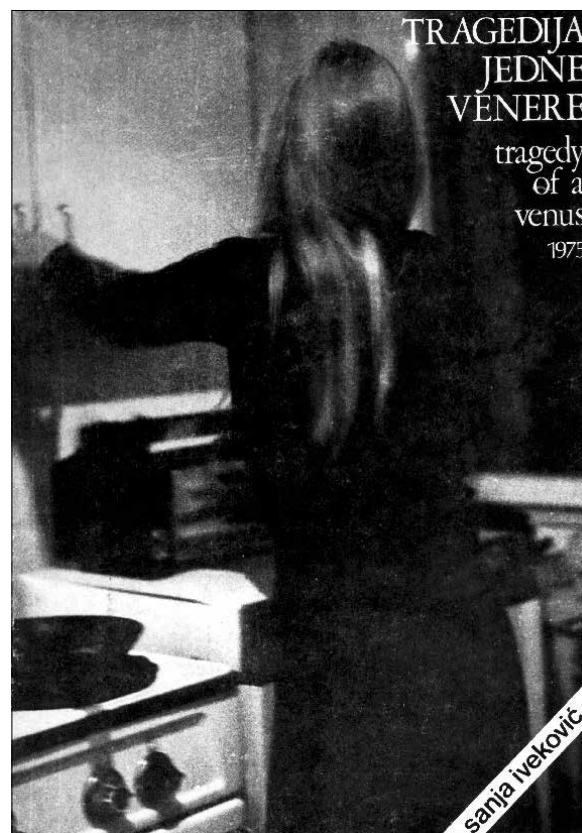
178 Adrian Piper, "Art as Catalysis", "Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object", u: "Meta-Art 1970–1976: Performance Catalysis on the Street and in the World", str. 32–33.

179 Prema Marjorie Welish, "In This Corner – Adrian Piper's Agitprop", *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 45.

180 "Adrian Piper", u: Uta Grosenick (ed), *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 440.



Sanja Iveković, *Dvostruki život 1959–1975*, 1975.



Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

ukazujući, naprotiv, da je ta usamljena individualnost stereotip jednog totalizujućeg društveno-političkog koncepta. Nije individuum taj koji stvara američko društvo, već je američko liberalno orijentisano društvo – polje intersubjektivnih interakcija – to koje sebe identifikuje kao polje individualnih autonomnih delatnosti, činova i egzistencija. Individualna pozicija tela konstruisana je i locirana u diskursu o individualnosti, ali taj diskurs je intersubjektivan u rasnom, rodnom, klasnom i političkom smislu.

### Sanja Iveković: rana feministička umetnost

Sanja Iveković (1949) deluje u domenu široko i otvoreno postavljenog koncepta medijske (fotografske, video) i feminističke umetnosti. Sintagma “feministička umetnost” pretpostavlja istraživanje i prezentovanje ženskog identiteta kao “polja” delovanja. Žena od tela-kao-drugog u odnosu na muškarca do žene kao oblikovanog života u savremenom javnom svetu razmene, potrošnje i nadzora jeste njena tema, prostor, predstava ili kritična potencijalnost umetničkog rada. Odnos mas-medija “mehaničke/elektronske reprodukcije slike” i feminističkog kritičkog koncepta umetničkog rada je, takođe, bitna platforma njenog umetničkog delovanja od sredine sedamdesetih godina XX veka. U njenim inicijalnim<sup>181</sup> umetničkim delima ne postavljaju se velika proteorijska pitanja feminizma: ko je žena? gde je žena? koja su prava žene? ili kako se sprovodi restrikcija žene umetnice u savremenim svetovima umetnosti? Umetnica postavlja odnos žene i materijalnog sistema javnog zastupanja ili prikazivanja žene u savremenom svetu – u kulturi. Ona polazi od “žene” u sistemu veštačkih kulturalnih projekcija, tj. slika žene na mestu očekivanja žene kao figure/tela ili subjekta/jastva u umetnosti, kulturi i društvu. Ispituje se medijska slika i medijska konstrukcija vidljivog ženskog identiteta: prepoznavanja, klasifikovanja i postavljanja “subjekta” i “jastva” u kulturalne sredine pogleda, viđenja, prepoznavanja i identifikovanja. Ona se bavi materijalnim mehanizmima medijskih sugestivnosti u ponudi i prepoznavanju imaginarnog kao ženskog. *Subjekt* u ovom kontekstu znači skup slika ili tekstova kojima “žena” biva predstavljena drugom, najčešće drugi jeste muškarac koji je gleda, vidi i identifikuje. Ali, žena je i u polju drugog: u odnosu na koga vidi sebe kao ženu, a tada drugi može biti muškarac ili žena, odnosno medijski konstruisani idealitet imaginarnog muškarca i žene. *Jastvo* jeste skup slika ili tekstova pomoću kojih žena vidi sebe ili se, s druge strane, iskazuje i pokazuje drugom. To pokazivanje jeste materijalna medijska praksa. *Subjekt* i *jastvo* su efekti tehnologija prikazivanja ženskog tela u procesu kulturalnih praksi, tj. označiteljskih praksi koje su uslov izvođenja subjekta.

Sanja Iveković je, gradeći svoju vizuelnu autobiografiju ili rekonstruišući homologije, odnosno nehomologije svog privatnog života i javnog života filmske zvezde Marilyn Monroe ukazala na društvenu praksu proizvodnje, razmene i potrošnje značenja u zapadnim potrošačko-medijskim društvima u kojima se ukazuje relativan odnos između privatnog i javnog, odnosno između života na margini i života u centru medijske proizvodnje slike. Fotografska slika je neprozirni centar političke moći i hegemonije, ne samo po tome što nudi *takvu ili takvu* političku pretpostavku ili tezu, odnosno parolu, već zato što učestvuje u građenju ideološkog<sup>182</sup> poretka realnosti u kome se izvodi identifikacija i interpolacija svakog pojedinačnog individuuma koji će postati *subjekt* i moći da se iskaže kao *jastvo*. Ova strukturalna i pokazna shema “ideološkog rada” je sasvim određujuća i usmeravajuća za rana i pozna umetnička istraživanja Sanje Iveković u polju feminizma ili prikazivanja ženske privatnosti i javne situiranosti u oblicima življenja.<sup>183</sup>

Subjekt i jastvo nisu tu i tada prisutni “on/ona” (individuum, stvorenje) u realnosti, već je reč o efektima “označavajuće prakse” kojima se izvodi vidljivi i značenjski vredan trenutak realnosti, a to znači diskurs kojim drugi kao predstava govori/zastupa specifični “kontekst” ili “kulturu” za nekog u nekom drugačijem kontekstu prikazivanja, tj. proizvođenja i recepcije značenja. “Označavajuća praksa” se, zato, ukazuje kao proces medijske proizvodnje prikazivanja, na primer, izgleda ženskog tela i značenja “žene”, tj. značenja “ženom” u kulturi, odnosno proizvođenje kulture kao značenjskog poretka u kome se odigrava identifikacija žene/muškarca sa javnim i vidljivim likom. Reč je o spektaklu gde ženskost, odnosno muškost, postaje vidljiva: u kolevci, baletskoj školi, javnom životu profesije, u privatnosti i suptilnosti emotivnog života, u odluci o partnerskom odnosu, izvođenju privatne igre seksepilnosti u svakodnevicu, u sreći, maženju, u društvenoj komunikaciji.<sup>184</sup> Reč je o intimnoj, privatnoj i konstitutivnoj za jastvo “označavajućoj” i “označiteljskoj praksi” kojima se uspostavlja složeni odnos priključenja (*plug in*) između javnog i privatnog tela, odnosno javnog i privatnog života. Odnos tela i života je istovremeno prikazan kao vidljiva površina

181 Sanja Iveković, *Dvostruki život / Dokumenti za autobiografiju 1959–1975*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1976; i *Tragedija jedne Venere*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1976.

182 Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, iz: Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 100–140.

183 Sanja Iveković, *Is This My True Face*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1998; ili Sanja Iveković, *Ženska Kuća 1998–2002*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003; i Tihomir Milovac (ed), *The Misfits – Neprikladni*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002, str. 116–121.

184 Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1976.



Sanja Iveković, *Smrznuća slika*, 1992.



Sanja Iveković, *Trougao*, 1979.

egzistencije i kao skrivena i tajnovita razlika pokaznosti. Pri tome, termin “označavajuća praksa”, preuzet iz studija kulture, potiče od poststrukturalističkog termina “označiteljska praksa”. Ovi termini se često smatraju sinonimima, međutim, moguće je predložiti i naglasiti jednu bitnu razliku:

1. označiteljska praksa (fr. *pratique signifiante*, engl. *signifying practice*) u kontekstu francuskog poznog strukturalizma i materijalizma (*Tel Quel*)<sup>185</sup> označava svaki materijalni oblik ili način proizvodnje značenja u polju društvenih otpora i polju dejstva nesvesnog;
2. označavajuća praksa (engl. *signifying practice*) u kontekstu britanskih i američkih studija kulture označava svaki materijalni oblik prikazivanja (*representation*) i zastupanja (*advocating*), pre svega materijalne efekte prikazivanja i zastupanja, dok su “označiteljski otpori” društvenog i nesvesnog najčešće podrazumevani ili potisnuti iz javne upotrebe.

Razumeti jednu kulturu, na primer, modernu socijalističku kulturu u kojoj se formira žensko *jastvo* i ženski *subjekt* znači objasniti kako je javno društveno značenje simbolički proizvedeno u jeziku kao “označavajućem sistemu”.<sup>186</sup> Tako postavljen pojam “označavajuće prakse” dozvoljava da se postavi koncept kulture saglasno zamislama “rada označavanja”, tj. materijalnog zastupanja ili prikazivanja:

Pod kulturom, ovde, mislim na aktuelni osnovni teren za izvođenje praksi, prikazivanja, jezika i običaja bilo kog specifičnog društva. Takođe mislim na kontradiktorne oblike zdravorazumskog smisla koji je tu ukorenjen i koji čini mogućim oblikovanje svakodnevnog života.<sup>187</sup>

Sanja Iveković u ranim feminističkim radovima, upravo, sa takvom “kulturom” radi. Ona pokreće vizuelna pitanja o izgledu žene (“ja” kao “druga” ili “ja” kao masovnom kulturom projektovana druga) i mestu tako izvedenog izgleda u oblikovanju svakodnevnog življenja između masovnih medijskih mitova i ideoloških konstrukcija. Drugim rečima, ukazuje se na to da ljudsko stvorenje, tj. žena, više liči na slike unutar kulturalnih produkcija društvene realnosti, nego što slike liče na nju kao autentični živi uzorak. Na primer, u knjizi *Dvostruki život / Dokumenti za autobiografiju 1959–1975* izveden je analogijski komparativni način prezentovanja privatnih fotografija umetnice i javnih reklamnih postera. Ukazuje se i na pitanje ko koga prikazuje? Kako, zatim, reklamna slika u označivačkoj praksi transcendirira pojedinačna tela iz života i kako se konkretno telo u životu opire označiteljskom praksom transcendentnom idealitetu izvodeći svoju posebnost i imanentnost. Reč je o svetu slika i otporima odslikavanju, ali otpori nisu odbijanja, već nužna oblikovna prihvatanja, utapanja i gubljenja “autentičnosti” i “aure”<sup>188</sup> ili ideološki centriranih iluzija o auri i autentičnosti življenja u svakodnevici. Šta je život? Niz oblikovanja tela prema uzorima i istovremenog prilagođavanja uzora telu u oblikovanju života. Ta kontradikcija je bitna za rani rad Sanje Iveković. Ona u istraživanje jastva/subjekta umetnice, te žene kao “modela” istraživanja oblikovanja života ulazi u područje javne kulture i medijskih konstruisanja vidljivosti (spektakularnosti) svakodnevnog života u, takozvanoj, popularnoj i modernističkoj kulturi samoupravnog socijalizma.

Sanja Iveković je radila sa modelima “oblikovanja života” obzirom na mitove zapadne masovne potrošačke kulture i na mitove istočne realsocijalističke političke kulture. Žena “između” neuporedivih oblika javnog života i “žena bez sadržaja” u polju označivačkih i označiteljskih praksi modernosti. *Žena bez sadržaja* je “ono” što će postati “ona” tek posredstvom veoma složenih interakcija unutar specifičnog javnog života koji je uvek oblikovan materijalnim i pokaznim odnosima tela ili pogleda u borbi za identitet i mesto u svetu, a to znači u, darvinistički govoreći, borbi za opstanak. Sanja Iveković je, na primer, u foto-performansu „Trougao“ (1979) izvela karakterističan nevidljivi događaj *žene bez sadržaja* ili *nevidljive žene* koja će postati *živa a to znači vidljiva žena* tek radom pogleda “službenika” državne bezbednosti, tj. institucionalne infrastrukture kontrole svakodnevne u realnom socijalizmu. Umetnica je započela akciju onog dana kada je predsednik republike došao u njen grad (Zagreb). Tada je ona “pokrenula” odnos između tri osobe: osobe iz državne bezbednosti na krovu susedne zgrade, nje same na balkonu stana i policajca na ulici ispred kuće (ulica Savska 1). Osoba na balkonu je jedino vidljiva sa krova susedne kuće. Ona pretpostavlja da je na krovu susedne kuće “službeno lice” sa dvogledom i komunikacijskim uređajem. Zapaža da i policajac na ulici ima voki-toki. Akcija počinje kada umetnica izlazi na terasu, seda na stolicu, pijucka viski, čita knjigu i izvodi gestove kao da masturbira. Posle nekog vremena policajac zvoni na njena vrata i izdaje naređenje da ljudi i objekti sa terase treba da se sklone.<sup>189</sup> Ova jednostavna akcija – na sličan način njenom korišćenju reklamnih fotografija ili fotografija Marilyn Monroe – ukazuje na neimanentnost tela.

185 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

186 Chris Barker, „Signifying System“, iz: *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, 2000, str. 67–68.

187 Stuart Hall, “Gramsci’s Relevance for the Study of Race and Ethnicity“, iz: Dave Morley, Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall*, Routledge, London, 1996, str.439.

188 Walter Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 119.

189 Bojana Pejić, “On the Balcony“, u: „Metonymical Moves“, iz: Sanja Iveković, *Is This My True Face*, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1998, str. 26–30.



Vlasta Delimar, *Jebanje je tužno*, 1986.



Vlasta Delimar, *Žena nije ratnik*, 1995.



Vlasta Delimar, *Razgovor s ratnikom ili žena je nestala*, 1999–2001.



Vlasta Delimar, *Tražim ženu*, 1996.



*Zrela žena I*, 1998.

Oblikovanje tela se izvodi intervencijom društva koja je povezana sa samoidentifikacionim pogledom na “mitsku fotku” ili sa pogledom nadzora na telo drugog u polju realsocijalističkog zakona (društvene moći i autoriteta političkog lidera i njegovih bezbednosnih službi). Pogled i telo su u spoljašnjim odnosima preobražaja, prenosa i svakako oblikovanja života:

Terminom *forma života* podrazumijevamo međutim život koji nikada ne može biti odvojen od svoje forme, život u kojem je nemoguće izolirati nešto poput pukog ili golog života.<sup>190</sup>

Život u polju javnog nikada nije više *zoe* već uvek *bios* a to znači preuređenje izgleda, ponašanja, površina intersubjektivnih odnosa sa strukturacijom realnosti i njenih imaginarnih i simboličkih zadatosti unutar javnog opštenja. Ta zadatast je ono bitno mesto oko koga se gradi rani feministički umetnički rad Sanje Iveković.

### Performerske tematizacije politike, tela i seksualnosti: Vlasta Delimar

Umetničko (performansi, instalacije, fotografije, video radovi) delovanje Vlaste Delimar nastaje u sasvim specifičnom istorijskom opisutnjenju “reakcija” na okružujući hrvatski visoki likovni modernizam. Hrvatski visoki likovni modernizam pedesetih i šezdesetih godina nastao je u dva dominantna smera: (i) u smeru personalnog izraza jakih individualnih gestova (Edo Murtić) i (ii) u smeru neoavangardnog istraživanja tehničke/urbane modernosti (pokret *Nove tendencije*). Oba usmerenja su bila podržana od strane države i oba su ukazivala na humanizaciju socijalističkog revolucionarnog postsocijalrealističkog delovanja u umetnosti. Murtićevski modernizam je bio modernizam herojskog (partizansko-revolucionarnog emancipatorskog) gesta, a novotendencijski neoavangardistički hipermodernizam bio je izraz novolevičarskog i kritičkog bunta, subverzije i kritike egzistencijalističke hegemonije poznih ekspresionizama. Reakcije na visoki modernizam su u Hrvatskoj započete delovanjem grupe Gorgona i njenom konspiracijskom strategijom građenja izolovanog posvećenog privatnog sveta i biheviornosti naspram javnih manifestacija velikog modernizma (pozni ekspresionizmi [individualistička priča], nove tendencije [kolektivistička pronaučna priča]). U krhkoj tradiciji *subverzivne ezoterije* koju je projektovala grupa Gorgona nastale su i “nove umetničke prakse” konceptualne umetnosti sedamdesetih godina u rasponu od kritike sistema umetnosti Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka do urbanog anarhičnog aktivizma grupe šestorice (Mladena Stilinovića, Željka Jermana, Vlade Marteka, Borisa Demura, Fedora Vučemilovića, Svena Stilinovića). Dimitrijević i Trbuljak su ustanovili praksu kritičkog konceptualizma koja je bila usmerena na problematizaciju “javne sfere” socijalističke i zapadne kapitalističke kulture kao okvira sveta umetnosti, a pre svega na suptilnu provokaciju sistema umetnosti i njegove moći da postavi umetnika (stvaraoca) kao uspešnog, neuspešnog, slavnog, bogatog, poznatog, anonimnog. Grupa šestorice, naprotiv, rad je utemeljila na dramatičnoj *tankoj crti* između kulturalnog centra i margine, odnosno između javnog i privatnog, odnosno umetničkog i anti-umetničkog, političkog i egzistencijalnog, egzistencijalnog i biheviornog. *Šestorica* su stvorili specifičnu antiestetiku,<sup>191</sup> a to znači da je delu oduzeta “aura” izuzetne originalnosti i tehničke doradenosti ili završenosti. Delo je postalo *index* neizvesnih konceptualnih, političkih, seksualnih, individualnih, mikrosocijalnih pozicija umetnika u konkretnom svakodnevnom društvu. Razvoj internacionalne umetnosti, od konceptualne do postmoderne umetnosti, tokom sedamdesetih kroz osamdesete godine, pokazao je da su autori iz grupe šestorice (Mladen Stilinović, Martek i Jerman) anticipirali izvesne presudne strategije umetničkog delovanja, a to su:

- indeksiranje individualnog (subjektivnog, fragmentarnog, neuklopljivog) umetničkog čina kao makrodruštvenog simptoma, zapravo, umetnik postaje *agent* neizvesnih, složenih i kontroverznih odnosa u društvu koje prikazuje i prelama preko svog usamljenog (ali uvek socijalizovanog) tela,
- ukazivanje na registre razlika i razluka (razmaka i odlaganja) između javnog i privatnog, makro-i-mikro politike moći,
- lociranje posebnog “interesnog” statusa umetnika kao proizvođača ili pokretača *antidela* u uslovima poznog socijalizma, odnosno postsocijalizma, u odnosu na autonomnog i nevinog *zapadnog* umetnika-kao-stvaraoca remek-dela (fetiša i robe).

Vlasta Delimar (1956) je umetnički rad započela u *krugu* umetnika iz grupe šestorice.<sup>192</sup> Njeni radovi su bili performansi jednostavnih predložaka u kojima je na gotovo intimno-biheviornalno-i-paravitalistički način problematizovala status tela (svog tela kao ženskog tela), svakodnevice (kao javne i kao privatne). Dosledno i radikalno je prihvatila “anties-

190 Giorgio Agamben, “Uvod”, iz: *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založba, Ljubljana, 2004. str. 9. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena “Forma–život”.

191 U onom smislu u kome se Duchampu pripisuju reči: “Antiumetnost može da stvara samo umetnik”.

192 Prve radove je radila sa Željkom Jermanom, za koga je tada bila udata. Kasnije je nastavila samostalni rad.



tetiku” šestorice, a to znači formu antidela: otvoreno, jednostavno, tehnički nedorađeno/nezavršeno i trošno “delo” (komad, situacija, instalacija, događaj). I tu se desio čudesni, zaista čudesni preobražaj (*okret zavrtnja*, kako bi rekla Shoshana Felman). Dok su antidela šestorice svoj “šmek” (politički i egzistencijalni efekat) antidela zadobijala u referenci prema javnoj dominantnoj visokomodernističkoj kulturi, od apstraktnog ekspresionizma, preko novih tendencija, do urbanog dizajna sedamdesetih i osamdesetih, njena dela su bila označena paradoksalnom, šokantnom, besramnom, egzibicionističkom ženskošću. Ona je kroz “antidelo” (otvoreni i nedorađeni *brisani trag* umetnosti) konstruisala *ono* što se ne može saznati, izreći, iskazati, izraziti, a to je želja žene.<sup>193</sup> Zapravo, svaki njen komad je neskriveno referirao anti-formnoj biologiji/fiziologiji ženskih genitalija i misterioznoj ispovednosti koja je obrtala delo-index-društvenog-modernizma u delo-index-privatnog/javnog-čina postmodernizma i to naspram društva kao zatečene velike i važće metanorme (zakona) telesnosti, seksualnosti, moralnosti i, na kraju krajeva, političnosti. Zato je sasvim moguće postaviti tezu da je Vlasta Delimar antistrategije umetničkog stvaranja Šestorice sintetizovala (preuzela, razvila) i prenela u jedno drugačije područje politike, u područje seksualne i telesne politike i političnosti. Ona je simboličku sliku *društvene (ideološke) borbe* postavila kao alegorijsku sliku “seksualne borbe” u kojoj se i kroz koju se otkrivaju dimenzije društvenosti. Time je provocirala pokaznost/skrivenost normiranja “normalnosti” privatnog i javnog kao društvenog-paradigmatskog (ideološkog):

- (a) nivo katoličkog morala koji je u poznosocijalističkoj Hrvatskoj bio pripreman za preuzimanje uloge dominantnog “regulatora” društvenosti u postsocijalističkoj Hrvatskoj – zapravo, reč je o proboju kroz horizont iskupljenja, nevinosti i oprostaja greha, ona je “greh” postavila kao javnu činjenicu sa svim njenim vidljivim ili nevidljivim ideološkim<sup>194</sup> naborima, obećanjima i zabranama koju nudi institucija crkve i fluksevi javnog mnjenja (*doxe*) povezanog sa religioznom identitetom,
- (b) nivo socijalističkog morala koji je u poznom socijalizmu izgubio svoju “revolucionarnu koheziju” i delovao je kao prividna retorička konstrukcija propusnih para-ili-predgrađanskih barijera nastajuće socijalističke birokratizovane građanštine – drugim rečima, Vlasta je estetizovanoj (glatkoj, negenitalnoj) nagosti, koja je u poznom socijalizmu tolerisana (na primer, naga negenitalna tela objavljujivana u časopisu *Start* u sedamdesetim i osamdesetim godinama) ponudila neestetizovanu (hrapavu, genitalnu) nagost koja je emancipovanom društvu pokazivala sopstvenu granicu (rečeno na način Jacquesa Derride, ona je pokazala poznosocijalističkom društvu njegov “himen”),
- (c) nivo postsocijalističkog (tranzicijskog) morala, koji je jedna fluidna smeša raznih upisa, od konzervativizma patriotskih snaga do postkonzervativnog konzumerstva masovne kulture i njene *lilihipe erotike*; ona je ukazala na paradigmatičke prelome, iskliznuća, ponore društvenih slika (ikona, vrednosti, kôdova) tela, seksualnosti ili genitalnosti – ukazala je na stereotipe želje (“Kurac volim”), pojavnost izgleda sopstvenog tela (“Imam četrdeset”) ili na odnos muško–žensko (“Razgovori sa ratnikom”) u konkretnim društvenim, geografskim i lokalnim kontekstima postsocijalizma.

Zapravo, zaista se može izreći da su pozni socijalizam i postsocijalizam na prostorima nekadašnje Jugoslavije označeni sa dve karakteristične prakse umetničkog *indexiranja* identiteta u krizi realnog ili samoupravnog socijalizma: (i) sa retroavangardnim kritičnim i kritičkim dekonstrukcijama velikih metajezika politike (*Noe Slowenische Kunst*, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Dragoljub Raša Todosijević, Balint Szombathy, anonimni umetnik) i (ii) sa *hrapavom tu-genitalnom seksualnošću* kojom se dekonstruiše odnos javnog i privatnog, odnosno institucionalnih moći tela kao simptoma mikro-i-makropolitčkih moći (Vlasta Delimar).

Tu postoji i nekoliko problema, nekoliko velikih tema, a to su, pre svega, (a) pitanja o pravu žene na sopstveno telo u umetnosti, (b) pitanja o simboličkom, društvenom i političkom konstruisanju želje žene (želje “od” žene, želje “za” ženu), kao i (c) pitanje o kontroli (regulaciji i deregulaciji pogleda, dodira, fantazma) drugog tela u umetnosti i kroz umetnost “od” strane žene. Vlasta Delimar preuzima *aktivnu ulogu* žene koja odlučuje i koja dela u društvenom polju seksualnosti-i-erotike. Ona svoju poziciju umetnice/izvođačice postavlja kao, zaista (ona je upisuje, imenuje i izvodi), *žensku poziciju*, a to znači kao poziciju u kojoj je njen ženski identitet (subjektivnost, racionalnost, želja, uživanje, strah, moć, nemoć, zavođenje, strast, uzbuđenje, gubitak, materinstvo, posedovanje, razmena) usmerena sa tek postavljene tačke gledišta žene kao individualizovanog subjekta koji radi sa mogućnostima svojih konkretnih efekata i učinaka. U nekim performansima i instalacijama ona se služi *ženskom estetikom* (na primer, ambijenti koji su nežni, zavodljivi, erogeni, *vulvasti*, vaginoliki) koja je upućena muškarcu, istovremeno, kao izazov-u-igri-zavođenja i kao zastrašujuć vizuelno-prostorni *govor drugog* (kastriiranog, onog/one koja je bez moći da raspoláže “kultom” falusnog, onaj koji proždire vaginom) identiteta. I zato Vlasta Delimar, svojim instalacijama (na primer, *Ljubičasti ambijent*, 1994) kao da postavlja prostor (*drugu scenu* ili nesvesno) koji se priprema za moćnu ženu koja će biti u simboličkom smislu

193 Ako je verovati Freudu i Lacanu, a to je *želja žene*.

194 Konstitutivnim u odnosu na realnost koja i jeste efekat različitih konstrukcija unutar društva.

*žena sa falusom* (simboličkim kompetencijama moći, sa kompetencijama izricanja Zakona). Ta fascinacija “genitalnim” (na primer, instalacija *Tražim ženu* sa crnom tkaninom i tri fotografije postavljene po vertikali: portret umetnice, snimak genitalija i portret muškarca) vodi ka građenju simboličkih poredaka *totemskog modusa* koji istovremeno imaju autobiografski karakter i funkciju građenja *simboličkog ženskog falusa* (idealiteta, zakona, aparatusa hijerarhizacije) itd. Delimarova taktikama prikazivanja seksualnog potencira bitnu temu ženske seksualnosti kao neprirodne seksualnosti, odnosno kao subverzije seksualnosti kao “same prirode”. Za nju je seksualnost politika i to politička borba. Zato kao da izvodi:

1. kritiku veinengerovske<sup>195</sup> koncepcije o ženskoj seksualnosti kao jedinoj pravoj seksualnosti – jer njena seksualnost jeste objekt taktičkog konstruisanja izgleda, funkcija i *bitne funkcionalnosti* ženskog (želje, moći, uživanja, groze, smrti), a ne samo podatno telo kao objekta primanja i predavanja u polju drugog (muškarca) – ona muško telo preobražava u objekt svog čina (videti, na primer, “rad” na telu ratnika koga pretvara u pravo erogeno telo seksualnosti i erotskog igranja oduzimajući mu *falusnu* [zakonsku] moć borca, naratora, mitomana, vladara i onoga u čijem polju tek treba da nastane želja žene),
2. kritiku besformnosti prirodne erogene ili genitalne ženske seksualnosti, ukazivanjem na kretanje od *besformnog* parabiološkog-genitalnog<sup>196</sup> (*Tražim ženu*), preko telesno-funkcionalno-izražajnog<sup>197</sup> (na primer, autoportreti *Bez naziva* iz 1992–93), do logike politizacije erotizma kao simboličkog činjenja unutar sistema društvenih institucija i njihovih društvenih moći<sup>198</sup> (instalacija u Galeriji GT Ljubljana 1990; fotografija *Žena nije ratnik* iz 1992; ili projekti *Ja sam četrdesetogodišnjakinja* iz 1997; ili *Zrela žena* iz 1997, *Razgovor s ratnikom ili žena je nestala* iz 1999–2000).

Zato, Vlastin radni opus biva tokom poslednjih dvadesetak godina uspostavljan i transformisan od:

- (i) šokantnog i otvorenog tela koje provocira društvenu normu prikazivanja i zastupanja seksualnosti,
- (ii) preko tela bihevioralnih izražajnosti koja se postavljaju kao simboli ili simbolički poreci, zapravo kao ikone, ženskog telesno-bihevioralnog izraza,
- (iii) do tela u politici seksualnosti/erotike moći, vladanja, institucije, društva, posedovanja, potrošnje i, iznad svega, hijerarhizacije... jer, kao što je pisao Michel Foucault, *politika seksualnosti* ne izlazi iz seksualne aktivnosti, već iz društvene indeksacije, klasifikacije i hijerarhizacije.

Delovanje Vlaste Delimar, zato, jeste političko, jer pokazuje na različitim razinama (društvenog, bihevioralnog, simboličkog) lociranja i indeksacije ženskog tela (tela koje se dovodi do subjekta i subjekta koji se transformiše [dekonstruiše] do tela ili tela-organa ili organa-društvene institucije). Na brutalan način suočava sebe (iskustveni nivo) i nas (društvo kao simbolički nivo) sa granicom ženskog tela i konstrukcijama koje ga naddeterminišu u smislu Freudove fraze da je *anatomija sudbina*. Preobražajem biologije u politiku, posredstvom simboličkog, ona na dramatičan način razbija i građanske predrasude o telu kao tabuu, ali i feminističke emancipacije ženskog tela koje ga transcendiraju i ponovo simbolički skrivaju od pogleda, od dodira i od čitanja u hijerarhijama “novih/drugih moći” (novog poretka kako i šta žene treba da čine, kako da izgledaju, šta da budu, šta i kako da osećaju, šta da imaju, kako da razmenjuju i troše). Vlasta Delimar pristaje da na svom telu suoči *igru moći* i u toj *igri* nema spasenja, iskupljenja ili oslobođenja... jer anatomija je sudbina koja se bez prestanka konstruiše i dekonstruiše u društvenoj (seksualnoj, ekonomskoj i političkoj) borbi za moć...

Vlasta Delimar je umetnica koja radi sa ženskom seksualnošću.<sup>199</sup> Ona radi sa ženskom seksualnošću tako što je vizuelno-i-akciono pokazuje, prikazuje i predočava performansima (događajima [event], činovima [act], gestovima [gestus], pozama [pose], pokretima [movement], desakralizovanim ritualima, privednim mimezisisima spektakla), instalacijama (prostorni aranžmani, sobe ili soboliki prostori koji imaginarnom i simboličkom atmosferom seksualnosti i erotike suočavaju pogled i telo sa činom izvođenja [ulaska, kretanja, recepcije i doživljaja]) i fotografskim ili video radovima (radovi pripremani za izvođenje u polju mehaničkog ili elektronskog snimanja ili dokumente koji “pamte” izvedene događaje).

195 Uporediti: Slavoj Žižek, “Otto Weininger, or *Woman doesn’t Exist*”, iz: Elizabeth Wright, Edmond Wright (eds), *The Žižek Reader*, Blackwell, Oxford, 1999, str. 127–147.

196 Pokazati genitalije (pičku) znači prekinuti mit ili alegorijsko posredovanje “meduzine glave” i suočiti se sa odsutnim kao ovde i sada prisutnim.

197 Delimarova stvara “izraz” (ekspresiju), ali njena ekspresija nije izraz unutrašnjih stanja (uma, duha, duše), već, naprotiv, njeno telo (telo, lice, ruke, bista) postaje plastički izvor efekta “gesta”. Drugim rečima, izvor ekspresivnosti se prebacuje sa dubinske psihološke nutrine na spoljašnju telesnu bihevioralnost.

198 Pokazuje se da “izgled” (poza, figura) nije samo telo, već telo u društvenom kontekstu označavanja, preoznačavanja i otpora označavanju (imenovanju, vrednovanju, postavljanju odnosa moći i vladanja).

199 Vlado Martek, “Vlasta Delimar”, *Camera Austria* no. 64, Graz, 1998, str. 3–16. Videti katalog *Vlasta Delimar*, Galeria Rigo, Novigrad, 1996.

U svakom slučaju, njeno telo jeste “eksperimentalna sonda” koja *detektuje* greške (iskliznuća) ili ekscese (provokacija) u simbolizaciji<sup>200</sup> pokazivanja, prikazivanja ili predočavanja pola (*sex*) i roda (*gender*) unutar nužno prisutne društvenosti. Drugim rečima, akcije, instalacije, performansi i foto dela Vlaste Delimar nisu centrirani u polju stereotipa i normiranja feminističkih projekata ženske umetnosti,<sup>201</sup> već su sasvim gruba, otvorena i direktna provokacija ideologije<sup>202</sup> ženskog ili, tačnije, *želje žene*<sup>203</sup> u polju odnosa konflikata individualnog i društvenog poznog-ili-postsocijalizma, odnosno srednjoevropskih, balkanskih ili rubno orijentalnih<sup>204</sup> kôdova identiteta. Delovanje Delimarove nije feminističko, mada radi sa elementima feminizma, zato što ona ne ide ka realizaciji pozitivnog ili autonomnog polja emancipacije žene posredstvom projekta roda i pola u društvu, već ka izazivanju, provociranju, remećenju i destabilizaciji sigurnih pozicija pojavnosti pola i roda u društvu kao po sebi razumljivih, normalnih, normiranih i bezbolnih. Ona je negativna<sup>205</sup> umetnica. Njena umetnost nema “pozitivan” cilj emancipacije i pozitivnog razrešenja seksualnih/egzistencijalnih drama, naprotiv, njena umetnička praksa je tako izvođena da uvek remeti konačni (utopijski, instrumentalni, pragmatični, normativni) cilj politike i ekonomije tela i seksa u odnosu na individuum, u odnosu na subjekt i u odnosu na društvo (kolektivno predočavanje identiteta materijalnosti seksualnosti). Vlasta Delimar je negativna u odnosu na kliše i normiranja “normalnosti” građanskog društva, pa time i njegovih feminističkih grananja koji teže da *uživanje* (*jouissance*) ili *užas* sopstvenog postojanja pretvore u razmenljivu (korisnu) društvenu vrednost. Njena razornost je u tome što ona politiku uživanja (koja jeste bez cilja) suprotstavlja politici emancipacije (prividne društvene korisnosti od uživanja). Ženskom racionalno izvedenom feminističkom *pravu* ona suprotstavlja materijalističku (biološku, anatomsku, fiziološku, ali i simboličku) *logiku* individualizovane konstrukcije želje žene. I ta konstrukcija “želje žene” ne vodi ka jednom konsistentnom klasifikacionom sistemu želja, već ka stalnom gubitku, odstupanju, prestupanju (transgresiranju). Pri tome, *želja žene* nije želja svake žene, ona izbegava univerzalizam i ukazuje na to da je ta želja upravo njena sada-i-ovde, da je nedeljiva sa drugim i da je okrenuta ka uživanju koje zadovoljava i koje boli, koje jeste sama prisutnost u sada-i-ovde. Ona prolazi (ili ih konstruiše) kroz različite svetove želje. Za nju pitanja žene nisu pitanja *akademskog identiteta* ili realističke reprezentacije feminističke emancipacije unutar feminističkih pokreta i grupa, već gruba bihevioralna, pokretna i dramatična igra između života i smrti, između tela sa genitalijama i *duha* koji jeste samo to telo u želji, grču, uživanju, patnji, umiranju, rađanju, starenju i prekidanju lanca građanske degenerativne ose vladanja nad individuumom posredstvom kanonizovanog ili ozakonjenog kriterijuma “normalno-nenormalno”. Ona se usredsređuje na seksualnost (koja nikada nije “sama” već je u polju ideologija) i njenu neregulisanu energiju (koja je regulisana tako da izgleda kao neregulisana). Ona se usredsređuje na iskliznuće seksualnosti iz polja zakona. Pokazuje sebe (telesno, bihevioralno, seksualno, ekonomski, politički) kao mesto na kome se zakon (uspostavljanje važećeg kriterijuma normalno–nenormalno, korisno–beskorisno, javno–privatno, žensko–muško, seksualno–erotsko, političko–seksualno) izvodi kao *poludeli zakon* nekontrolisane i nepropitivane moći vladanja nad željom, nad uživanjem, nad patnjom, nad grozom, nad posedovanjem i nad artikulacijom svakodnevice. Ona u polju pogleda centririra *pokazanost* i *prikazanost* genitalija kao *nemogućeg mesta simbolizacije*<sup>206</sup> i kao “materijalnog aparatusa” koji upravlja svim drugim simbolizacijama. Za Vlastu Delimar *genitalije* su središnje nesimbolizovano-materijalno-Realno (sa velikim “R”) oko koga se gradi lično, privatno, javno i društveno “telo” u stalnom uspostavljanju i potrošnji zastupničkih simbola. Vlastino telo jeste materijalno seksualno-genitalno telo (*hrapavo telo*) koje parodira simboličku moć erotizma i koje razara metafiziku erotizma (materije koja zastupa duh u vladanju telom), ukazujući na politiku prikazivanja seksualne materije.

200 Jacques-Alain Miller, “Pot skozi Lacana”, iz: “Pet predavanja o Lacanu v Caracasu”, u: *Gospodstvo, vzgoja, analiza. Zbornik tekstov Lacanove šole psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1983, str. 17.

201 Ovde se feministička umetnost razumeva kao umetnost kojom se tematizuje žensko sa nekim sasvim određenim ciljem, ciljnom usmerenošću ka emancipaciji žene, ka autonomiji ženskog i ka uspostavljanju samog ženskog “sveta” naspram muškog “sveta”.

202 Ideologijom se naziva materijalni poredak ekrana koji odvaja subjekt od realnog i čini ga podnošljivim.

203 Jacques Lacan, “Bog in užitek ženske”, iz: *Knjiga XX ŠE 1972–1973*, Analecta, 1985, str. 53–62.

204 Videti, na primer, dela iz: serije “Zrela žena” u katalogu: *Vlasta Delimar*, Moderna galerija – Studio Josip Račić, Zagreb i Moderna galerija – Mali salon, Rijeka, 1998.

205 Ona je negativna umetnica u onom smislu u kome se koncept “negativiteta” uspostavlja kao vrednost u kritikama visokog modernizma.

206 Ovde je “nemoguće” izrečeno u smislu lacanovsko-freudovskog pojma “Realnog” (kao nesimbolizovanog).

# UMETNOST NOMADIZMA: STRATEGIJE I TAKTIKE PREMEŠTANJA

## Arte povera: pojavnost doslovnosti i doslovnost akcije

Pojam *siromašna umetnost (arte povera)*<sup>207</sup> uveden je na izložbi u Genovi 1967. da bi označio hibridne, različite, subverzivne i kritičke vrste ponašanja i delovanja umetnika u odnosu na visoki modernizam u italijanskoj umetnosti i kulturi sredinom šezdesetih godina. U projektima *siromašne umetnosti* su delovali Giovanni Anselmo (1934), Alghiero Boetti (1940), Luciano Fabro (1936), Jannis Kounellis (1936), Mario Merz (1925), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935–1968), Michelangelo Pistoletto (1933), Emilio Prini (1943) i dr. Kritičar Germano Celant je pojam *siromašne umetnosti* proširio i na procesualnu umetnost, *land art*, *anti form* umetnost i konceptualnu umetnost (Robert Morris, Richard Long, Richard Serra [1939], Walter de Maria [1939], Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Eva Hesse [1936–1970], Joseph Beuys) krajem šezdesetih godina.<sup>208</sup>

Germano Celant (1940) je uporedo sa zamislama *siromašne umetnosti* izveo pojam *akritičke kritike*<sup>209</sup> tokom 1970. Akritička kritika je *antimetoda* kritike, zasnovana na organizacijskom, dokumentarnom i impersonalnom, pre svega, dokumentacionom prikazivanju umetničkog dela. Termin je uveden na osnovu polazne teze Susan Sontag, da svaka subjektivna interpretacija umetnosti i umetničkog dela jeste nasilnički akt:

Kritičar, kao i umjetnik, čini se da više ne vjeruje u moralizam svog objekta, bio on zvukovan ili pisan, već vjeruje u krajnju moralnost vlastitog činjenja i djelovanja, i često dolazi do svog vlastitog poništavanja u činjeničnom, da bi pokrenuo i učinio osjetljivom prijemljivost pojedinca; sve manje ostavlja prostor kritičkom razjašnjavanju, iskazuje prezir prema poplavi “katalogičara” i “kroničara” umjetnosti, potkupljenih od galerija, novina i sredstava informisanja, i nastoji da njegovo djelo progovori onakvo kakvo se daje, kao očuvavajuće povijesno djelovanje dokumenata i kao zbivanje koje se događa u istom trenutku kao i umjetničko zbivanje. Kritički rad poprma tako drugačiju djelatnu dimenziju; više no da prosuđuje ili utvrđuje, da širi brbljanje ili sudove – postaje sudionik, ustanovljuje sa kao usporedan i samostalan život, neumjetnički u odnosu prema stvaranju i umjetnosti. Kritika ne postaje umjetnost, već se ustanovljuje kao dokumentacija i pribiranje datuma i događaja što se odnose na stanovitog umjetnika ili pokret, čuva cjelovitom svoju nezavisnost putem upotrebe sredstava koja su se tom upotrebom potvrdila. Potiče umjetnost i izaziva njen govor, prikazuje je u svim njenim fonetičkim, vizualnim, motornim, senzorijskim, i informacijskim vidovima, surađuje s njom bez zahvaćanja i nasilja, nadzire sredstva informiranja i usmjerava ih dijalektičkom saobraćaju djelovanja bez nametanja ili iskrivljujućeg posredništva u odnosu prema suvremenom umjetničkom govoru. Odbacuje, dakle, svoj govor, beskoristan i opterećujući, a ističe umjetnički, prisvaja upotrebu informativnih sredstava kako ona ne bi izobličila djelo već ga pustila da se izrazi. Napokon, kritika zahtijeva, po prvi put, da nastupa zajedno sa umjetnošću, kako se ne bi osjećala frustriranom i nasilničkom; želi surađivati a ne zadržavati svoj povlašteni položaj, nudi svoje dokumentarno i informativno iskustvo za elementarno i izravno shvaćanje umjetničkog djelovanja.<sup>210</sup>

Osnovni zadatak kritičara je dokumentovanje događaja iz sveta umetnosti, a ne analiziranje, interpretiranje i vrednovanje umetničkih dela. Kritičar, kao i umjetnik, nije zaokupljen etičkim i estetičkim karakterom napravljenog objekta nego vlastitim činjenjem i delovanjem u konkretnim umetničkim i društvenim uslovima. Traži se zajednički nastup kritike i umetnosti, budući da kritika želi saradivati, a ne biti povlašćena interpretativna disciplina izvan aktuelnog sveta umetnosti. Nova sredstva kritike su ne samo reč, već i informacijski i komunikacijski mediji zastupanja:

Nova sredstva kritike nisu više samo riječi (uvijek dvosmislene i višesmislene) nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, revija itd, kao sredstva dokumentacije prikladna da pružaju informativnu istoznačnost. Njihovo korištenje u čuvanju umjetnosti treba da se izjednači sa kritičkom akcijom; dokumentirati doista ne znači biti svaštar i baviti se sveukupnom umjetnošću što se pojavljuje, već birati onu umjetnost za koju se želi da bude spašena, sa svim nesigurnostima i opasnosti takvog izbora.<sup>211</sup>

207 Germano Celant, *Ars Povera*, Mazzota, Milano, 1969; i Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001.

208 Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.

209 Germano Celant, “Per una critica acritica”, *NAC*, Milano, 1970. Koristio sam verziju: “Za akritičku kritiku”, *Novine Studentskog centra*, Zagreb, 1970, str. n.n.

210 Germano Celant, “Za akritičku kritiku”, str. n.n

211 Germano Celant, “Za akritičku kritiku”, str. n.n



Germano Celant



Pino Pascali, *Oruże*, 1965.

Celant je u Genovi osnovao *Informacijski dokumentacijski arhiv 1970*, čiji je cilj bio promovisanje, praćenje i dokumentovanje konceptualne i siromašne umetnosti. Ovakav koncept kritike kao *akritičke kritike* neočekivano suočava kritičara kao saučesnika umetniku, ali i kao novog medijskog birokratu koji se suprotstavlja tradicionalnoj modernističkoj usredsređenosti kritike na misao i sud o delu.

*Siromašna umetnost* nastaje kao reakcija na visokourbanizirane i tehnološke umetničke radove, delimično ili potpuno uklopljene u tržište razvijenog kapitalizma, tj. na prakse visokog ekspresionizma, novih tendencija i neokonstruktivizma sredinom šezdesetih. Ali, njihov rad se uspostavlja i kao zahtev za prelaženjem granica tradicionalnog likovnog (slikarskog, skulptorskog, grafičkog) umetničkog dela kao estetski dovršenog i centriranog objekta. To je umetnost koja ima namerni stav protiv tržišta i tržišne, pa i estetičke/estetske, vrednosti umetničkog dela i umetnosti. *Siromašna umetnost* nastaje u italijanskoj kulturi, a to znači kulturi, pa i civilizaciji, koja ima dugu i uticajnu tradiciju *velike umetnosti*. Zato njeni postupci jesu provokacije, ne samo dominantnog i hegemonog modernizma, već i evropske tradicije velike umetnosti. Celant i Pierre Restany su pisali o *siromašnoj umetnosti* kao nekoj vrsti *gerile* protiv tržišnog sistema umetnosti. Restany se, na primer, pitao:

Odgovara li siromašna umetnost siromašnom svetu?

i, odmah, odgovorio:

Ne. Siromašna umetnost jeste umetnost *gerile* protiv bogatog sveta.<sup>212</sup>

Ideja (zamisao) i koncept (projekt) postaju osnova nestabilnog i otvorenog, konceptualnog i procesualnog umetničkog rada. U siromašnoj umetnosti nastaju dela koja se nalaze u predoblikovnom i predikonografskom stadiju, odnosno u stadiju traga kao ostatka oblikovanog i ikonografskog kulturalnog stvaranja. U ranoj *siromašnoj umetnosti* delo gotovo da ne postoji kao samostalna *likovna forma* nego se izlaže i pokazuje kao indeksirana materijalna činjenica u jednom čulno pojavnom trenutku prostora i vremena (instalacija, performans). Njihovo delo postaje *rad* (rađeno, izvedeno) koji sadrži pokazne čulne tragove umetnikove duhovne i fizičke intervencije:

Siromašna umjetnost zalaže se za svjesnu identifikaciju pojava: realno=realno, akcija=akcija, misao=misao, događaj=događaj. To je umjetnost koja voli informacionu esencijalnost i usmjerena je ka oslobađanju predodžbe od njene pozadine i konvencije koja je napravila od predodžbe negaciju pojma. To je umjetnost koja u lingvističkoj i vizualnoj anarhiji nalazi najveći stupanj slobode u službi stvaralaštva, umjetnost shvaćena kao podstrek za neprekidnu verifikaciju umjetnikovog vlastitog fizičkog i duhovnog postojanja, umjetnost u kojoj se odstranjuje fantastička i mimetička mrežnjača ispred očiju gledalaca.

i

Siromašna umjetnost nije ilustracija niti teorijska djelatnost, ona nema za cilj proces predstavljanja ideje već je usmjerena ka prikazivanju smisla što se javlja iz činjeničkog značenja jedne svjesne akcije. Njeno osnovno obilježje je potpuna identifikacija stvari, ona je otkriće estetske tautologije: more je tekućina, soba prostor zvuka, pamuk je pamuk, ugao je sastajalište dviju koordinata – život je neprekidni niz akcija.

i, najzad:

Sve vizualizirane i materijalizirane ideje, događaji, činjenice i akcije jesu u stvari izoštravanja u fokusu simultanosti koja postoji između zamisli i izvedbe. Oni vode proširenju iskustva o toj ideji, o tom događaju, o toj činjenici ili o toj akciji. Namjera je ove umjetnosti da sama potvrdi svoje prisustvo preko medija koji ništa neće prepustiti dvosmislenosti i skretanju ka semantici. Odatle i proističe potreba za fiziciranjem ideje: ideja prenesena u materijal postaje model za mentalno i činjenično učenje.<sup>213</sup>

Oduzimanjem značenjskih i simboličkih funkcija umetničko delo postaje nefikcionalni, kao direktni materijalni i kao primarno doslovni posrednik između umetnika i sveta. U *siromašnoj umetnosti*, rad izveden kao trag jeste, istovremeno, čulna pojava koja neuobičajenom materijalnom kombinatorikom deluje na posmatrača bez verbalnog referiranja, ali i “uzorak” koji se konceptualno povezuje i uključuje u mentalno predočavanje pojava i odnosa umetnosti, kulture ili društva.

Radovi *siromašne umetnosti* su u formalnom smislu hibridni, eklektični i različiti. Radovi su hibridni pošto su zasnovani na nekonsistentnim suočenjima heterogenih materijala (voda, bakar, čelik, vatra, biljke, životinje, vuna, otpaci), prostora (umetnički i vanumetnički) i čulnih pojava, na primer, komad obrađenog mermera je povezan sa listovima zelene salate bakarnom žicom (Anselmo), živi konji su smešteni u galerijski prostor (Kounellis), matematički zapisi fluo-cevima su postavljeni preko trošnih/otpadnih svakodnevnih materijala (Merz) ili neoklasični odlivak ženskog

212 Restanyjeve reči su navedene u tekstu Ješe Denegrija, “Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 7.

213 Germano Celant, iz: *Arte povera*, Del Foscerari, Bologna, 1968. Navedeni odlomci iz: Ješa Denegri, “Germano celant i problem akritičke kritike”, *Izraz* br. 4–5, Sarajevo, 1972, str. 380–385.



Gilberto Zorio, instalacija u galeriji *Sperone*, Torino, 1967.



Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967.



Giovanni Anselmo, *Bez naziva*, 1968.

akta je poduprt hrpama stare odeće (Pistoletto). Eklektični su jer su zasnovani na *ready made*-ima, citatima, parafrazama i oblikovanim objektima iz različitih kulturalnih praksi, na primer dela Giuseppea Penonea: *Pane alfabeto* (1969), *Piede* (1972), *Soffi 4, 5, 6* (1978), *Quattro paesaggi* (1978). U svim ovim delima sproveden je eklektički postupak povezivanja i zastupanja različitih materijala, zatečenih ili nađenih objekata, oblikovanih objekata umetnikovom rukom i prostora intervencije. Pri tome, Penone se služi objektima ili prostorima koji imaju sasvim specifičnu istorijsku ili kulturalnu kodiranost. Giulio Paolini je radio sa *samom* čulnom pojavnošću *eklektičnog principa*, izlažući komad gipsanog lica skulpture (*Elegia*, 1969) ili rekonstruišući lavirint zidova u kući rimskog pesnika Lucrezija iz Pompee (*Casa di Lucrezio*, 1981–84). U izvođenjima umetnika *siromašne umetnosti* “razlike” se produkuju na neuporedivim nivoima pojavnosti umetničkog dela: na nivou čulnosti, semantičnosti, konceptualnosti, materijalnosti, kontekstualnosti. Na primer, Pino Pascali je u instalaciji *Armi* (1965) izlagao vojnu opremu u paradoksalnom odnosu vojnih objekata kao materijalnih tragova državne moći, muške snage, društvene i kulturalne represije, ali i sakupljenog istrošenog materijala bez svrhe. Pascali je u instalaciji *Približno 32 kvadratna metra mora (32m<sup>2</sup> di mare circa)*, (1967) je zasnovana na izlaganju morske vode u pravougaonim kontejnerima. Radio je sa odnosom forme (kontejner) i antiforme (voda). Kounellis je izložio žive konje u galeriji L’attico (*Senza titolo [12 cavalli]*, 1969). Reč je o složenom *ready made*-u. Zamisao *ready made*-a je primenjena na *žive objekte*, a deinstitucionalizacija galerije je izvedena uspostavljanjem relativne i neodređene razlike galerije i štale (galerije kao štale ili štale kao galerije). Pri tome, Kounellisova *živa instalacija* nije samo konceptualni stav, već *događaj* koji deluje na čulna tela posmatrača. Kounellisova dela sa vatrom (*Bez naziva*, 1969–71) su instalacije sa gorionicima i plamenovima u kojima dolazi do *transformacije* pojavnosti dela, tj. prelazi se sa “komada” na materijalni događaj. Događaj je nesemantizovani, ali potencijalni nosilac iskustva, smisla, sećanja, referenci prema alhemijskim srednjovekovnim tradicijama itd:

Ne, moj rad nije nadrealističan, efekat je teatralizacija, barokan je.<sup>214</sup>

Instalacije u *siromašnoj umetnosti* su otklon od *dela u prostoru* ili *prostora kao dela* ka izvođenju scene za događaj recepcije. Radovi s Fibonaccijevom matematičkom progresijom (*Fibonacci igloo*, 1970) Marija Merza su konceptualni obrti od matematičkog modela u materijalnu konfiguraciju ili instalaciju. Merz direktno radi sa efektima suočenja neuporedivih razloga neonskih brojeva, konstrukcijom igloa, živim biljkama (rasad čempresa), suvim granjem i dramatičnim opozicijama, na primer, stakla i mermera (instalacija, MOCA, Los Angeles, 1989).

Akcije umetnika *siromašne umetnosti* su parapoličke intervencije u okružujućoj materijalnoj realnosti, najčešće bez prethodnog pozivanja na oblikovno i umetničko znanje (veštinu, tehniku, poetiku). Taj prekid sa znanjem o oblikovanju je u ranoj *siromašnoj umetnosti* bazični *mehanizam* političkog dejstva dela. Delo svojom nenormiranošću i antikanonskim izgledom narušava sistem očekivanja unutar sveta umetnosti i kulture. Rana dela *siromašne umetnosti* su primarne *pojave* materijalnih, prostornih i vremenskih događaja, izvedene u konfrontaciji sa složenim semantizacijama zapadne civilizacije i istorije umetnosti. Ona su pojedinačni događaji, bez istorije i bez projekcije budućnosti. Svaki rad je izvedeni fragment za sebe koji se konfrontira neutralnom prostoru galerije ili interventnom prostoru aktuelnosti u koju se smešta.

Umetnici *siromašne umetnosti* napuštaju tradiciju stvaranja i zasnivaju *novu tradiciju* izvođenja (*performing*). Michelangelo Pistoletto je zapisao da je njegov rad zasnovan na gestu koji potvrđuje da život donosi osećaj neponovljivosti svakog trenutka.<sup>215</sup> Kounellis je ukazivao na to da su njihova dela znaci slobode.<sup>216</sup> Pino Pascali je svoju postpoetiku iskazao na anarhični i provokativni način tvrdnjom:

Radim ono što želim da radim; suštinski to je jedini sistem rada odgovarajući za mene.<sup>217</sup>

Celant je promenljive, otvorene i slučajne akcije ovih umetnika prepoznao kao oblike umetničkog *nomadizma*. *Nomadizam* u umetnosti je otvoren i promenljiv oblik delovanja umetnika. *Umetnik nomad* ne razvija dosledan, konsistentan i celovit sistem prikazivanja, izražavanja, oblikovanja ili ponašanja nego menja oblike izražavanja, prikazivanja i ponašanja, pokazujući umetničku otvorenost i promenljivost kao bitno svojstvo svog delovanja. Germano Celant je zamisao umetničkog *nomadizma* definisao krajem šezdesetih godina opisujući delovanje pripadnika pokreta *siromašne umetnosti*, land arta, body arta, antiform umetnosti i konceptualističkih praksi dematerijalizacije umetničkog dela. Po Celantu smisao rada u umetnosti nije određen stvaranjem umetničkog dela i definisanim medijem nego permanentnim učenjem i razvijanjem iskustvenih i mentalnih sposobnosti umetnika. *Nomadski umetnik* nije vezan za jedan medij i njemu odgovarajuće specijalizovano čulo, tehniku i stil izražavanja, on radi s različitim materijalima, medijima, umetničkim i životnim situacijama, stvarajući od svog života, ponašanja i delovanja složeno umetničko delo, umetničko delo kao mapu ponašanja i delovanja umetnika. Jednu određenu zamisao *umetnik nomad* sprovodi različitim medijima,

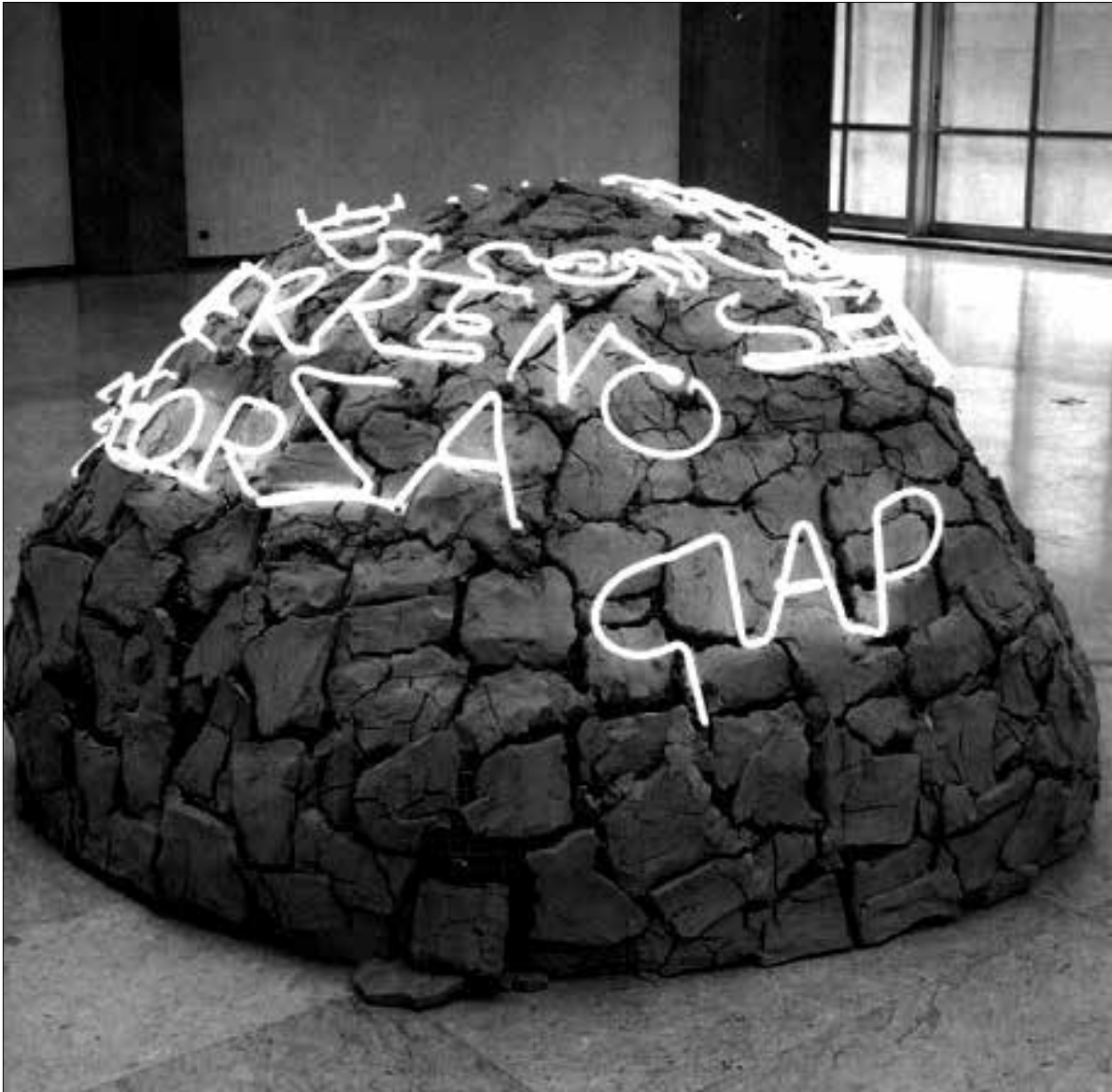
214 Robin White, “Interview with Jannis Kounellis”, *View* no. 1, Oakland, March 1979, str. 8–21.

215 Mario Merz, “Statement” (1967), iz: Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001, str. 252.

216 Jannis Kounellis, “Interview” sa Marsijom Volpi (1968), iz: Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001, str. 248.

217 Pino Pascali, “Interview” sa Carlom Lonzi (1967), iz: Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, str. 262.





Mario Merz, *Fibonacci igloo*, 1970.

oblicima izražavanja i ponašanja. *Umetnik nomad* teži da prikaže i ostvari autentičnost svog postojanja dezintegracijom umetničkog dela kao materijalne činjenice u dokument odnosa sa materijalnim činjenicama. Umetnički rad postaje organizacija prostorno-vremenskih situacija u kojima se umetnik oslobađa tragova i naslaga iskustava, budući da oslanjanje na potvrđeno, provereno i prihvaćeno iskustvo za umetnike nomade predstavlja nedijalektičko ponavljanje. Ove situacije se nazivaju siromašne akcije (tal. azioni povere) i vode stvaralačkom nomadizmu. Germano Celant stvaralački *nomadizam* opisuje kao traženje neponovljivosti izraza u stalnom širenju iskustva izvan datih formalnih i tehničkih granica umetnosti. Nomadizam umetnika siromašne umetnosti kao što su Mario Merz, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Luciano Fabro, zasnivao se na kasnomodernističkoj lakoći kretanja prirodnim i artificijelnim prostorima preobražavanja umetničkih ideja, upotrebom veštačkih ili prirodnih materijala, energetskih preobražaja, prostornih i vremenskih situacija ili bihevioralnih odnosa. A italijanski kritičar Achille Bonito Oliva (1939) je zamisao umetničkog nomadizma razradio i primenio na eklektičnu postmodernu umetnost osamdesetih godina, prvenstveno na zamisli transavangarde. Umetnički nomadizam transavangarde (Francesca Clementea, Sandra Chia, Nicola de Marie, Mimma Paladina) ne zasniva se na promeni umetničkih materijala, medija, načina izražavanja i oblika ponašanja nego na stalnim promenama tačke gledišta, značenja, oblika prikazivanja i interpretacije istorijskih stilskih obrazaca u okviru pojedine slike. Transavangardni slikar deluje u okviru jednog medija (slikarstva), ali citatom, kolažom i montažom realizuje likovne prikaze koji su nekonsistentni prikazi različitih stilskih i istoriziranih shema avangardnog, romantičarskog, baroknog ili manirističkog slikarstva. Slike transavangarde istovremeno govore dramatičnim, komičnim i narcističkim glasom slikarstva i istorije umetnosti. Transavangardni slikar je nomad jer se kreće po različitim istorijskim svetovima i istorijama umetničkih individualnih i kolektivnih stilova, narušavajući granice prikazivanja realnosti, mita, alegorije i subjektivne erotske ekstaze. “Ja” transavangardnog slikara i slike je uvek hipotetičko “mi”, “vi” ili “oni” koje prelama, suočava, paradoksalno povezuje i razdvaja istorijske, ikonografske i etičke obrasce prikazivanja likovnih predstava iz istorije umetnosti.

*Nomadizam*, zato, označava situaciju u kojoj umetnik nema određeni medijski i poetički okvir stvaranja, već svoja dela izvodi u zavisnosti od trenutnih uslova i okolnosti u kojima se nalazi. Delo je efekat pokaznih i materijalnih reakcija na spoljašnji svet. Bihevioralnost umetnika postaje nosilac umetničkog čina i, još važnije, efekta umetničkog čina. Umetnik menja tačku *umetničkog identiteta*. U tom smislu *siromašna umetnost* anticipira potencijalnost i antiesencijalizam novog umetničkog rada. *Siromašna umetnost* u lingvističkoj i vizuelnoj anarhiji i stalnoj promeni ponašanja pronalazi najveći stupanj slobode u granicama stvaranja i delovanja u modernističkoj kulturi. Umetnost je, tako, prestala da bude stvaranje lepih ili funkcionalnih objekata i postala uzrok neprekidnog proveravanja umetnikovog vlastitog fizičkog i duhovnog postojanja u kulturi i društvu. Po Celantu, umetnik je *gerilac* ili *nomad*: on nije neko ko se ponaša po unapred zadatim i opštim taktikama i strategijama, nego ih bira u trenutku stvaranja, sâm i isključivo za sebe naspram društva i društvenih borbi. Anarhistička logika evolucije radova umetnika *siromašne umetnosti* vodi od umetničkog dela (završenog komada), preko intervencije na pronađenom ili slučajno upotrebljenom materijalu, do heterogene i eklektične umetničke situacije koja treba da deluje na posmatrača. U tom smislu, na primer, Mario Merz podjednako pribegava anti-umetničkim i tradicionalnim umetničkim procedurama izvođenja dela kao koncepta, pojave ili bogatog čulnog podsticaja (*Igloo di Giap* iz 1968. ili *Luogbi senza strada*, 1987).<sup>218</sup> Umetničke situacije ili *siromašne akcije* vodile su širenju umetničkog iskustva izvan tehničkih i formalnih granica umetnosti. Područje rada i ponašanja umetnika postajao je život u svim složenostima i protivrečnostima urbanog i prirodnog prostora. *Siromašna umetnost* je umetnost urbanih umetnika koji izjednačavaju sirove prirodne materijale, industrijske otpatke i savremene tehnološke uređaje i proizvode. Umetnici *siromašne umetnosti* se zalažu za svesnu tautološku identifikaciju pojava. S druge strane, kako je *siromašna umetnost* usmerena ka telesnom i čulnom, ona nije ilustracija ili primena unapred *zacrtnane* teorije. Već je reč o teorijski projektovanoj zamisli da je moguće bihevioralno izražavanje samim ili doslovnim interventnim činjenicama. I tu se postavlja pitanje: da li činjenice mogu biti doslovne i interventne u isto vreme? U ranoj *siromašnoj umetnosti* odgovor je bio pozitivan. Njeno osnovno obeležje je identifikacija stvari. Umetnik otkriva estetsku tautologiju: more je voda, soba je prostor vazduha, pamuk je pamuk, ugao je mesto susreta dve koordinate, a život je beskraj akcija. Gilberto Zorio je koristio procese elektrolize i isparavanja za izvođenje situacije, Giuseppe Penone je zabijao gvozdenu šipku u stablo drveta, a Pistoletto je relativizovao odnos realnog i iluzije upotrebom ogledala kao umetničkog objekta.

Rad umetnika koji su inicirali *siromašnu umetnost* nastavlja se tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Pojavom postmoderne (transavangarda i neoekspresionizam),<sup>219</sup> siromašna umetnost dobija novo značenje i aktuelnost, slično delovanju Josepha Beuysa, koji je postao spona između neoavangardi i postmoderne. Primarnoj i tautološkoj upotrebi materijala dodaje se – neočekivana, ali arbitrarna – mitska fiktionalna dimenzija i potencijalnost izvođenja hibridnih alegorijskih odnosa materijala ili sistema prikazivanja i izražavanja (na primer, Paolinijeva kao ogledalna postavka

218 Mario Merz at MOCA, Fabbri Editiori, Milan, 1989.

219 Ješa Denegri, “Arte Povera – transavangarda”, *Pitanja* br. 7–9, Zagreb, 1982, str. 32–37.



Giulio Paolini, *Mimesis*, 1975.



Jannis Kounellis, *Bez naziva (12 konja)*, 1969.

dva neoklasična naga ženska kipa u radu *Mimezis*,<sup>220</sup> 1975, ili Merzova instalacija kao slika *Rinacerante bianco*,<sup>221</sup> 1980). Rad umetnika *siromašne umetnosti* tumači se kao mitsko pre-simboličko i predcivilizacijsko stanje materije, koja anticipira smisao i mogućnosti nove slike i njezinog simboličko-alegorijskog govora. Za umetnike *siromašne umetnosti* to znači da se njihovi prazni materijalni nosači pune mitskim značenjima (dobijaju potencijalne reference) koja neočekivano invertuju konceptualističku analitičnost u nedokučivi govor izmičućeg pojavnog materijala. *Siromašna umetnost* u postmodernističkom slikarstvu (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizam) osamdesetih, otkriva referentne potencijalnosti prikazivanja i izražavanja, odnosno pokretanja čulno-delujućih *flukseva* simboličkih, arhetipskih, narativnih i alegorijskih tema zapadne istorije slikarstva, skulpture i arhitekture (renesansa, manirizam, barok, klasicizam, romantizam, simbolizam, futurizam, metafizičko slikarstvo, ali i alhemija, magija, okultizam, erotizam, perverzija, travestija). Postmodernističko slikarstvo je eklektički pokušaj obnove, ali i parodiranja i dekonstrukcije velikog mimetičkog istorijskog slikarstva, skulpture i arhitekture Zapada, koje obećava *transcendentni obrt* od pikturnog ili plastičkog ka nevidljivom (smrti, seksualnosti, politici, religiji). Za umetnike *siromašne umetnosti* šezdesetih, u osamdesetim godinama pitanja potencijalnosti *umetničkog dela* kao čulnog teksta o smrti, seksualnosti, slavi, moći ili strahu postaju bitna. Postistorijski eklekticizam na prelazu sedamdesetih u osamdesete nije *prava* obnova ili reciklaža više međusobno nespojivih *izvora umetnosti* Zapada, već pre omekšavanje (u izražajnom smislu) i relativizacija (u filozofsko-istorijskom smislu) institucija moderne umetnosti i sopstvene šezdesetosmaške revolucionarnosti. Eklektičko prikazivanje puteva ka *izvoru umetnosti* Zapada nije bilo uspostavljeno radi *izvora* (Heideggerov *dramatični* i *uplašeni* pogled unazad ka izvoru: “Mi pitamo za bit umjetnosti. Zašto tako pitamo? Mi pitamo tako da bismo mogli vlastitije pitati je li umjetnost u našem povijesnom tubitku jedan izvor ili nije, da li i pod kojim uvjetima ona to biti može i biti mora”),<sup>222</sup> već radi dominacije i hegemonije modernizma. Marselin Plejne *situaciju* eklekticizma, zato, postavlja u odnos spram modernizma:

Zapravo, čini se da cjelokupna suvremena produkcija ni na koji način ne preuzima lajtmotiv avangardizma (sa svim onim što to pretpostavlja u filozofiji povjesti) ili bilo kakvu drugu izričitu (budućnosnu) projekciju, nego radije uspostavlja suvremenost djela s njim samim. Utvrdivši ovu situaciju i otkrivši sve ono što je u njoj proturječno i složeno s obzirom na povjest, koja još izričito prevladava, ali se implicitno gubi i ne ozbiljuje, čini se da smo naznačili njezine osobitosti. Razmatrani odvojeno ili u cjelini, mladi se suvremeni umjetnici uspjevaju (po tom modelu otpora bilo kakvom povjesnom sustavu ili simptomatičnim karakternim crtama što ih pretpostavljaju) založiti i ponovo preuzeti svu problematiku krize koja karakterizira modernost, nijećući sve kronološke podudarnosti (koje bi mogle ovu *modernost* također prikazati kao ponavljanje krize same) i razotkrivajući manju ili veću neprikladnost opće množine ideja i formalnih i ideoloških prijedloga uloženi u ovoj velikoj igri. Djela koja oni predstavljaju često se odupiru, i izražavaju njihove otpore onome što je nalik modernome, ne prihvatajući konvenciju prema kojoj se današnji umjetnik pravi da proizvodi novo, kao da je staro “novo” (odnosno moderna povijest) već postojalo. Zapravo, čini mi se da oni danas govore na svoj način kako moderne umjetnosti nije ni bilo, jer ispituje čitav sustav i uspostavlja kao specifičnu problematiku postupak traumatske fiksacije, a vraćajući se (*povjesno*) upućuje na aktuelizaciju pitanja (svojega) ponavljanja, vlastitog opetovanja sažimanjem i pomicanjem. Neki umjetnici idu sve do obnavljanja problema na mjestu gde se pojavio, i uspoređuju ovo dugo krivudavo postojanje suvremene umjetnosti i njezine formalne promjene s teološkom cjelovitošću djela prošlosti, naznačujući tako, izričitim posvajanjem teško protumačivih podataka, mogući pristup teškom problemu povjesti umjetnosti.

zatim, nešto dalje:

To prevrednovanje cjelokupnog problema *modernosti* tek je u začetku, ali već možemo vidjeti da, možda po prvi put otkad se umjetnost tvrdoglavo sukobljava s povješću, likovne umjetnosti žele prekinuti s *povjesnim sistemom* koji nije bio i nikada neće biti njihov. To se tumačenje temelji samo na polovičnim pretpostavkama, premda ne možemo zaboraviti način na koji ono što danas nazivamo *eklekticismom* (u najužem smislu riječi) revolucionira navike, konvencije i načine postojanja i mišljenja, utvrđene sistemom povjesti moderne umjetnosti, a čemu će prije ili kasnije (sutra ili možda danas) kritičar morati jasno shvatiti značenje: nepostojan život umjetnosti može samo učiniti smiješnim sve institucije i moći, od malih sramotnih vlasti sve do velikih sustava.<sup>223</sup>

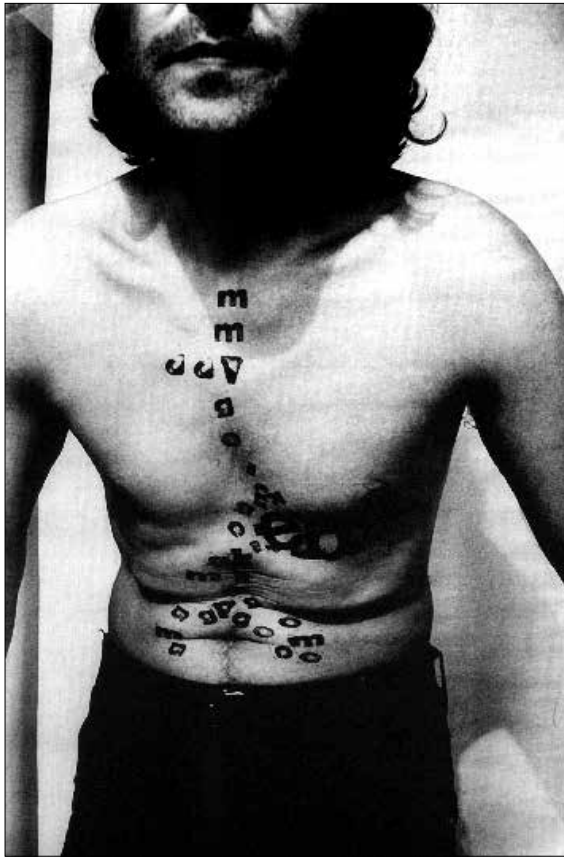
Postmoderno eklektično obećanje transcendentnog obrta kod Merza, Penonea, Paolinija ili Kounellisa se paradoksalno, ostvaruje kao *uživanje u smislu* zaposedanja aktuelnih ili istorijskih teritorija značenja, ali i kao *uživanje* u samom činu

220 iz: Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001, str. 135.

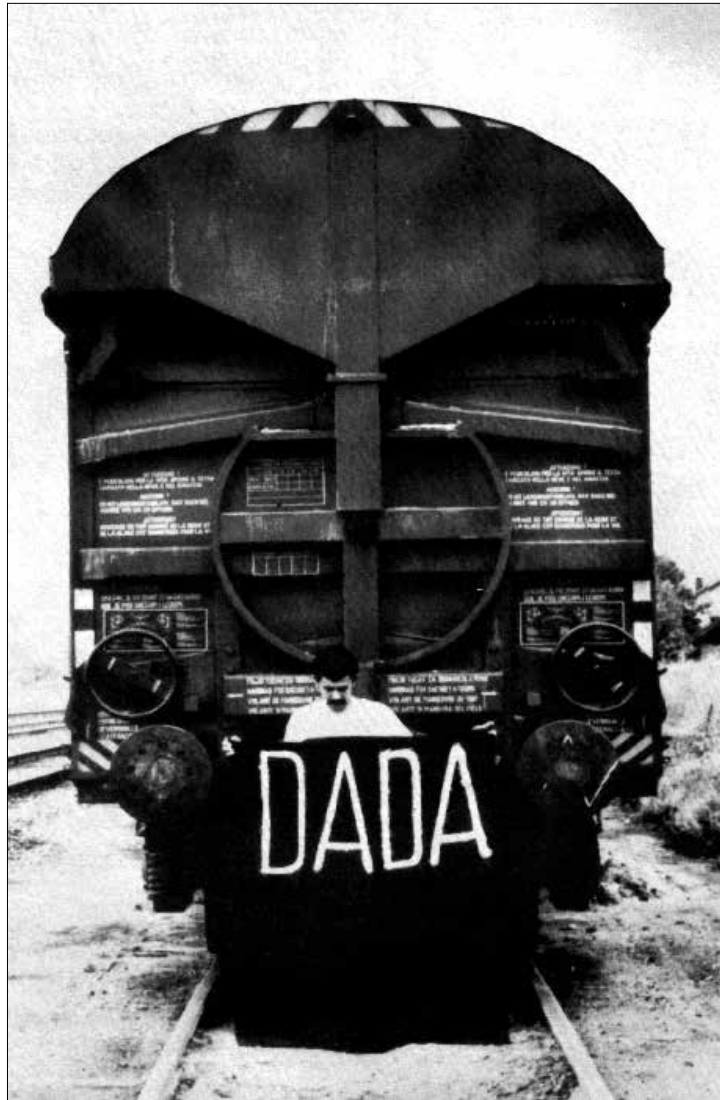
221 iz: *Mario Merz at MOCA*, Fabbri Editiori, Milan, 1989, str. 106.

222 Martin Heidegger, “Izvor umjetničkog djela”, iz: *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 7–80.

223 Marcelin Pleynet, “U povodu suvremenog eklekticizma”, *Život umjetnosti* br. 31, Zagreb, 1981, str. 33.



Csernik Attila, *Telopsis*, 1975.



László Szalma, *Dada*, 1972.



Katalin Ladik, *Phonopoetica*, 1976.



László Kerekes, *Transformacija prostora*, 1972.

izvođenja hibridnog fikcionalnog i nefikcionalnog (fikcionalnog kao nefikcionalnog ili nefikcionalnog kao fikcionalnog) dela u svoj njegovoj erotskoj ili autoerotskoj, metafizičkoj i materijalističkoj naddeterminisanosti potencijalnosti. Zapravo, došlo je do prelaženja sa pozicije doslovnosti na poziciju fikcionalnosti, koja pokazuje svoje *nefikcionalne nosače*. U ranoj *siromašnoj* umetnosti, “umetnički nomadizam” je označavao prolaženje kroz različite materijale, medije ili bihevioralne kontekste. Za poznu *siromašnu umetnost* osamdesetih godina, “umetnički nomadizam” je označavao složene višemedijske tehnike aktuelne i istorijske resemantizacije njihovog materijalizma iz šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Drugim rečima, došlo je do *nomadskog* kretanja i kroz medijsku i kroz tematsku potencijalnost umetničkog delovanja.

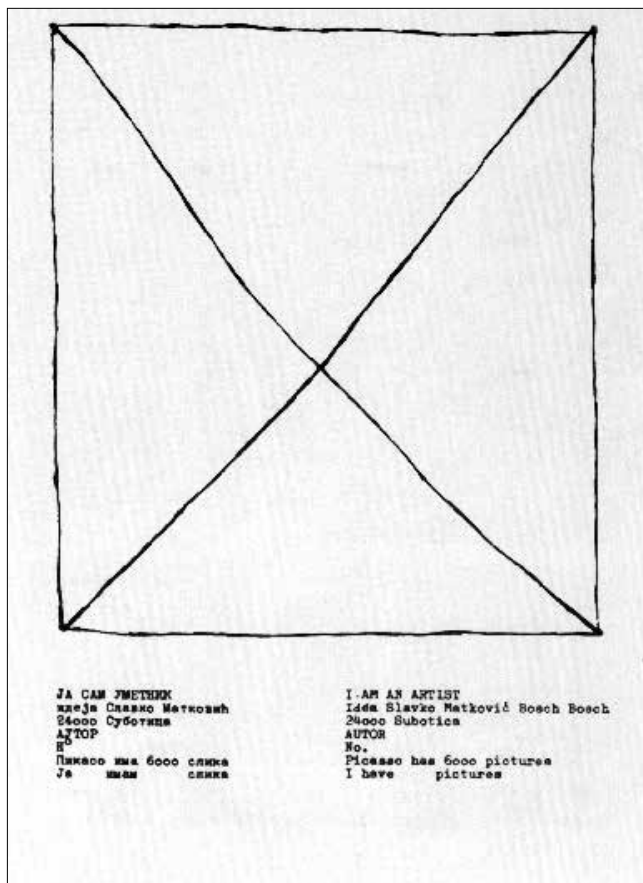
### Grupa Bosch + Bosch: između kulturalnih paradigmi

Umetnički rad (delanje, ponašanje, produkcije, intervencije i izvođenja) grupe Bosch+Bosch<sup>224</sup> danas se, retrospektivno, može opisati kao nomadska praksa prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova i kôdova. Grupu je osnovao Slavko Matković (1948–1994) u Subotici 1969. godine. Grupa pristupa *novim umetničkim praksama* od 1971. godine. Balint Szombathy, László Szalma (1948) bili su u grupi od osnivanja, grupi se pridružuju László Kerekes (1954) tokom 1971, odnosno Katalin Ladik (1942) i Attila Czernik (1941) tokom 1973, a Ante Vukov (1954) tokom 1975. godine. Aktivnost grupe se odvija u pograničnom prostoru Subotice koja je na rubnim područjima srednje Evrope i na rubnim područjima Balkana, odnosno u političkom smislu na rubovima Istočne Evrope. Istovremeno, daleka provincija i mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke *mešovitihi carevina* kakva je bila Austrougarska. Subotica je grad gde se šokantno i nespojivo susreću mađarska, srpska i hrvatska kultura u njihovim heterogenim, rasutim i decentriranim oblicima. U paradoksalnom odnosu nespojivosti i susretanja nastajao je nomadski rad grupe Bosch+Bosch. Njihov nomadizam karakterišu pomaci, neprelaženje rastojanja, decentrirane priče, subjektivnosti, neuhvatljive istorije. Njihov rad je na mestu *vrelih spojeva* različitih avangardističkih tradicija i njihovih istorijskih odslika. Zato, danas kada se posmatra njihova umetnička zaostavština vidi se kao mapa tragova, a ne kao zbirka produkata (jezik, a ne telo). Bilo to u poretku vizuelnog, pisanog ili bihevioralnog diskursa, nijedan element ne može funkcionisati kao znak, bez upućivanja na neki drugi element koji pak nije jednostavno prisutan. To lančano (nomadsko) povezivanje, u *bošovskom* radu, čini da se svaki element konstituiše, počev od traga drugih elemenata lanca ili sistema u njemu. To lančano i, zatim, mrežno povezivanje jeste umetnički (vizuelni, lingvistički, bihevioralni) tekst koji se proizvodi kroz transformacije drugih tekstova (slika, oblika ponašanja, izraza, kodiranja). Nema nevinih tekstova, u pitanju su tekstualni promiskuiteti. Matković kao da je odslikavao i umnožavao *leksije* avangardnih efekata, prelamajući ih kroz neprozirnosti neoavangardnih eksperimenata i postavangardnih transfiguracija (premeštanja) značenja, smisla i vrednosti. Delovanje članova grupe odvijalo se u domenu prostornih intervencija, *land arta*, *siromašne umetnosti*, *mixed media*, *project arta*, konkretne poezije, konceptualne umetnosti, vizuelne semiologije, novog stripa, *mail arta* itd. Pojedini su autori, uporedo sa praktičnim umetničkim radom, razvijali teorijsku i kritičku praksu (Slavko Matković, Balint Szombathy). U prvom periodu rada uspostavljeno je vizuelno mapiranje prirode, neposredne čovekove okoline, kasnije se pažnja sve više usmeravala na istraživanje subjekta umetnosti i kulture, a, vremenom, u grupi je preovladao stav o povezivanju i prožimanju umetnosti i života, to jest, sve je veći broj pojava iz svakidašnjice dobio umetnički karakter. Grupa Bosch+Bosch je okupila sasvim različita, često konkurentna, individualna nomadska i otvorena istraživanja i produkcije. Grupa nije težila stvaranju homogene zajednice, već, naprotiv, otvorenom i provokativnom suočavanju različitih aktuelnih pozicija. Skoro da ne postoji pojava u aktuelnoj umetnosti koja se u Bosch+Boschu na neki način nije problematizovala, isprobala ili izvela. Rad grupe se može imenovati terminom *nova umetnička praksa* ili *semio umetnost*, pre nego konceptualna umetnost, pošto su istraživanja bila usmerena ka hibridnim potencijalnostima umetničkog stvaranja i istraživanja. László Kerekes je izvodio intervencije u prirodnom prostoru (intervencije na dnu Paličkog jezera, 1971–72). László Szalma je izvodio neodadaističke intervencionističke projekte (*Dada*, 1972). Atilla Czernik je radio u domenu konkretne, vizuelne i bihevioralne poezije (*Telopsis*, 1975). Katalin Ladik je delovala performerskim akcijama u rasponu od foničke poezije, preko pesničkih performansa (*Partitura*, 1977), do bihevioralnih feminističkih akcija (sa Janezom Kocijančićem, *R-O-M-E-T*, scensko-muzički hepening, 1972). Ante Vukov je izvodio konceptualne radove sa zamislama i pojavnostima svakodneвно iscrtavanih linija (*Linija*, 1975).

224 Balint Szombathy, “Značajniji momenti u radu grupe Bosch+Bosch”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 48–50; Balint Szombathy (ed), *Bosch+Bosch*. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980; Ješa Denegri, “Bosch+Bosch”, iz: Ješa Denegri, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti – Nove Prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 43–55; Nebojša Milenković, “Bosch + Bosch”, iz: “Umetnost kao istraživanje umetnosti”, Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000: granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 90–92.



Slavko Matković, *Intervencija u slobodnom prostoru*, 1972.



Slavko Matković, *Obeležavanje površine*, 1973.



Slavko Matković, *Proboj*, 1972.



## Slavko Matković: umetnik nomad

Posebna pažnja će biti posvećena umetničkim projektima Slavka Matkovića.<sup>225</sup> Na primer, povodom serije radova *Selotejp tekstovi* (1989) on je autoreferencijalno zapisao:

Sav moj život naliči ovim *tekstovima*. Svodi se na nizove nalepaka – krnjih informacija – jednog usko specijalizovanog sveta i života. Ovi nalepci su moji svakodnevni zaboravljeni telefonski brojevi, ljudi, lica, podaci, knjige i sve ostale tričarije koje čine svakidašnjicu u njenom brzom prolazu. To je na momente haotični svet rokovnika, kalendara i zgužvanih ceduljica sa porukama tipa “uradi to”, “ne zaboravi” ili “javi se telefonom”. Posle svega ostaju iskidana i nevezana sećanja neke *nedefinisane sličnosti* sa novim naletima viđenog i doživljenog pa se sve čini sličnim, slivajući se u neku maglu-zaborav koja sve prekriva. Zato je ovo autobiografski zapis, igra zavrzlama svesti, *estetizirani* doživljaj haosa – sve je tu i ničega nema.<sup>226</sup>

Samosvest o kretanju i nepomičnosti (o udaljenoj tački “pravog” sveta gde se trivijalno i sublimno susreću, o slučaju koji izgleda kao nužnost, o užasu provincije i irelevantnosti mesta stvaranja za “probuđeni” duh) čini njegov paradoksalni život od *tvari umetnosti*. Matković se može opisati kao *pokretna mapa* umetnosti. Pripadao je specifičnoj vrsti (soju) umetnika, koja se protezala od dadaista Schwittersa i Kassaka do fluksusovaca Maciunasa, postavangardiste Sigmara Polkea i možda Beuysa. To su bili ljudi kod kojih se u jednom trenutku izgubila (poništila, precrtala) granica biografskog, konkretno živućeg i umetnički produktivnog. Kao da su se svi Matkovićeви radovi spojili u neočekivanu nestabilnu i promenljivu celinu, novi kôd, *umetnika kao sopstvenog dela*. Detalji su se izgubili, heuristička lutanja su zanemarena, ostaje samo *drama egzistencije*: pogled koji gleda umetnika. Nije slučajno u srednjoevropskom sivilu (bezobličnosti, besformnosti) nastao Wittgensteinov rez izrecivog i neizrecivog u *Tractatusu*,<sup>227</sup> odnosno, Freudovo naglašavanje *nesvesnog kao druge scene*. Postoje samo razlike, procepi, hijatusi. Sve se dešava pod dejstvom druge scene mada se ona ne može videti (dodirnuti, omirisati, ispitati). Intervencije, konkretistički zahvati, konceptualističke projekcije, tekstualni radovi, biheioralne situacije, književni eksperimenti, medijske jezičke igre i slikarsko pismo postaju *imaginarno telo* umetnika koji jeste sopstveno delo, a sve što je učinio (proizveo) tek su indeksi koji nas upućuju njemu. U delima<sup>228</sup> *Paralelne ideje: Kosuth* (1974) i *Paralelne ideje: Cavellini* (1977) Matković ukazuje na homologije/nehomologije *drugog*, odnosno skeptički dovodi pod sumnju modernističku ideju originalnosti, ukazujući na moć postavangardnog umetnika da se identifikuje sa delom drugog. Umetnik nije izuzetni stvaralac već poznavalac *jezičkih igara*<sup>229</sup> sveta umetnosti i kulture. Umetnik kao *igrač šaha* pomera figure (homologije, relacije, razlike, identitete) gradeći privremene izraze i iskaze o umetnosti i u njoj. Ali, njegov pristup ukazuje na suštinsku razliku scene umetnosti i druge scene. Kao što kontratransfer u psihoanalitičkoj seansi deluje (od pacijenta ka analitičaru), tako i on deluje od druge scene umetnosti ka velikoj umetnosti epohe (od Matkovića ka Kosuthu). Nije u pitanju ni ironija ni traumatični odnos velikog svetskog umetnika i marginalnog čudaka iz provincije, već hladno ne-emocionalno pokretanje realnosti nesvesnog. U pitanju je pokretanje realnosti umetnosti. Umetnost postoji kroz umetnost. Matković pokazuje kako kulturna Kosuthova figura (predvodnika i vodećeg umetnika konceptualne umetnosti) postaje njegov *umetnički materijal* (jezička, psihološka i socijalna identifikacija), ali i paradigmatički uzorak u kome se ogleda umetnik sa druge scene. U Kosuthu on vidi svoj korigovani (idealizovani, nikada realizovani) lik, svoju fantazmatsku moguću projekciju. Kosuth je traumatski kôd, ali i *sredstvo* racionalizacije sopstvenih kulturalnih i biheioralnih granica. Jezik umetnosti postoji samo kao identifikacija granica. Mada se forma ne menja, menjaju se značenja. Uspostavljanje hipotetičkog identiteta Kosuth–Matković pokazuje kako se *sigurna* i *utvrđena* značenja menjaju, kako specifična kultura prodire u idealitet konceptualnog dela, pretvarajući ga u dokument egzistencijalne drame. Pitanje identiteta nije poistovećenje, već složeni međuodnos razlika, nesvodivih razlika. Freud bi, sasvim drugim povodom, ukazao na nesvodivost *druge scene* nesvesnog i *prve scene* tu prisutne (traumatične i neurotične) realnosti. Jedna od velikih tema istorije umetnosti druge polovine XX veka je razlika, nesvodivost razlika, američke i evropske, posebno istočnoevropske ili srednjoevropske, konceptualne umetnosti. Nesvodivosti, razlike, homologije, asimetrije i odmicanje. Konceptualna umetnost nije bila samo stil produkcije “ideje o ideji” ili “ideje umetnosti kao ideje”, već i formula (strategija) odnošenja prema konkretnom egzistencijalnom, ideološkom, etičkom i estetskom prostoru sveta umetnosti, kulture i društva. Matković je u spisu “Konceptualna umetnost” (1973), pisanom za izložbu *Tendencije 5* (1973), formalizovao svoje shvatanje smisla, značenja i funkcija konceptualne umetnosti:

1. konceptualna umetnost je način komuniciranja pomoću zamisli kao radova – kao informacija – koje ispituju samu prirodu komunikacije.

225 Slavko Matković: *Ich bin Künstler*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.

226 Slavko Matković, *Selotejp tekstovi*, UJ Symposion, Forum, Novi Sad, 1989, str. n.n.

227 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.

228 U Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978, ilustracije 207 i 208.

229 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.





Slavko Matković, *Paralelne ideje – Kosuth*, 1973.



Slavko Matković, *Ja sam umetnik*, 1989.



Slavko Matković, *Strip o grupi Bosch+Bosch*, 1975.

2. rad konceptualne umetnosti podudara se, on je mnoštvo u jednini i jednina u mnoštvu.
3. konceptualni umetnik je umetnik – do onog stepena u kojem on misli o umetnosti a da je ne pravi.<sup>230</sup>

Konceptualna umetnost se ukazuje kao pomak, kao odmicanje od umetnosti, ospoljenje subjekta umetnosti u odnosu na umetnost, kao produkcija distance (misliti o umetnosti). Konceptualni umetnik postaje *spoljašnji asimetrični drugi umetnosti*. On kao spoljašnji daje njoj transcendentni smisao. Dok je tradicionalna umetnost težila transcenciji forme unutar dela (likovnog, slikovnog, narativnog, mimetičkog, ekspresivnog, formalnog) u ono nešto drugo, u konceptualnoj umetnosti se dešava inverzan proces: umetnik postaje spoljašnji (asimetrični) drugi koji istražuje umetnost kao spoljašnji objekt. Svojim (ne)homologijama sa umetnošću on potvrđuje njeno postojanje kao smisla, značenja, koncepta. Konceptualni umetnik produkuje razlike koje jesu simptom umetnosti u umetnosti, u kulturi i u društvu. Matkovićev rad se odvijao u međuprostoru književnosti, likovne umetnosti i kompleksa pojava koje se nazivaju *dematerializacija umetničkog dela, nova umetnička praksa* ili *postobjektna umetnost*, pri tome on je ulazio u područja konkretne (vizuelne) poezije i konceptualne umetnosti. Istorijski gledano, Matkovićev rad (1969–1994) pripada postavangardi i ranim postmodernističkim procesima. Njegov rad je postavangardan zato što on avangardi i neoavangardi (mađarska avangardna praksa i aktivizam Lajosa Kassaka,<sup>231</sup> beogradski nadrealizam, neoavangardna neodadaistička i fluksus *mixed-media* produkcija Bore Ćosića, vokovizuel Vladana Radovanovića, mađarski underground, reizam slovenačke grupe OHO) pristupa kao istorijskom *polju* umetničkih refleksija i transfiguracija. Za njega je istorija avangardi i neoavangardi bila *materijal* iz koga je nastajao novi postobjektni eksperiment semiotičkog i semiološkog prestrukturiranja otvorene i nestabilne *prirode umetnosti*. Prestrukturiranje *prirode umetnosti* vodilo je interslikovnosti, intertekstualnosti, biheviornizmu i performativu. Interslikovnost je zasnovana na zamisli da ne postoji ontološki utemeljena slika, već samo slika koja se odnosi prema drugim slikama (fotografija u odnosu na tekst, kolaž u odnosu na sliku slikarstva, dijagram u odnosu na vizuelnu pesmu). Intertekstualnost se ukazuje kao kruženje tekstova, tekstualnih fragmenata i mimezisa teksta u kreiranju otvorenih i promenljivih oblika produkcije značenja i smisla. Biheviornizam je instanca neekspresionizma, a to znači uverenja da umetničko delo ne izražava i ne prikazuje, već da je *ono život* (životna aktivnost koja čini jezičke igre mogućim). Wittgensteinovim rečima: *unutrašnjim procesima su potrebni spoljašnji kriterijumi*. Performativni karakter Matkovićevih radova (*Preobraženja* ili *Proboji*, 1971, odnosno slike *Ja tako slikam*, osamdesete) ostvaruje se *mehanizmom* koji značenja čina, procesa, situacije, događaja ili dela ne izvodi iz referencijalnih relacija ili javnih ili privatnih pravila, već iz samog čina izvršenja (umetnost kao metaperformans, egzistencija kao metaperformans). Trenutak, način i razlog izvršenja locira značenja i smisao umetničkog rada. Za Matkovića su avangarda i neoavangarda bile i sentimentalni tragovi nedostignutog romantičnog zova (Ješa Denegri piše o *velikom odbijanju*<sup>232</sup>). Njegov rad pripada epohi *kritičke* rane postmoderne po tome što je ezoteričnom modernizmu puristički čistih i intuitivnih formi (izraza, konstrukcija) suprotstavio egzoterične postupke intertekstualne, interslikovne i inter-tekstualno-slikovne produkcije hermeneutičkog (interpretativnog) kruženja između različitih umetnosti dvadesetovekovne kulture. Njegov rad je sinhronijsko dovođenje moderniteta do ekstremnog eksperimentalnog i egzistencijalnog izraza i prekoračenje modernosti u postistorijsku epohu *semioloških klizanja znaka* – od znaka ka označitelju. U vizuelno-poetskim eksperimentima<sup>233</sup> (*Poetsko trunje, Vizuelna istraživanja, Vizuelna obrada teksta*, 1970),<sup>234</sup> u međuprostorima književnosti i vizuelnih umetnosti, Matković je isprobao različite strategije klizanja znaka, onog prekida kada tekst postaje sintaktički poredak znakova i kada se sintaktički poredak znakova raspada do označitelja. Njegovi eksperimenti sa stripom<sup>235</sup> (*Strip broj 1*, 1971, *Mi smo mali šašavi potrošači*, 1974, *Esej o grupi Bosch+Bosch*, 1975) kao *objektom* meta transfiguracija i transformacija su: (1) ironična suočenja visoke umetnosti i popularne kulture, ali i simulacija underground atmosfere potrošačkog društva u uslovima istočnoevropskih alternativnih svetova, (2) unošenje efekta *klizanja znaka* u narativne strukture (sledove) radnje stripa, njegovi stripovi imaju karakterističnu povratnu spregu sa visokom književnošću, (3) retoričko stvaranje nove mitologije na način da svet umetnosti postaje mitski kôd (ili analogan mitskom kôdu) masovne kulture. Slovenački teoretičar konkretne i vizuelne poezije Denis Poniž je Matkovićeve vizuelno-poetske istraživanja opisao sledećom shemom:

A ta pitanja su, ako bismo pokušali ukratko da ih opišemo, sledeća:

- kakav je odnos između tipografskog znaka, pre svega slova i drugih vizuelnih elemenata,
- kakav je odnos između prividno raznorodnih likovnih elemenata i umetničke, artistske denotacije,

230 Slavko Matković, "Konceptualna umetnost (odlomak)" (1973), u: Miško Šuvaković (ed), *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima... Fragmentarne istorije 1920–1990 – Antologija tekstova umetnika*, ULUS, Beograd, 1989, str. 55–56.

231 Uporedi: Ješa Denegri, "Mađarski aktivizam", *Umetnost* br. 52–53, Beograd, 1977, str. 65–67.

232 Ješa Denegri, "Slavko Matković" (1989), iz: *Fragmenti – šezdesete–devedesete ... umetnici iz: Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994, str. 60.

233 Slavko Matković, *Knjiga – Vizuelno-poetska istraživanja 1971–1978*, Osvit, Subotica, 1979, str. n.n.

234 Slavko Matković, *Knjiga – Vizuelno-poetska istraživanja 1971–1978*, str. n.n.

235 Slavko Matković, *Knjiga – Vizuelno-poetska istraživanja 1971–1978*, str. n.n.

- kakav je odnos između poetskog (kreativnog) i nepoetskog (a priori datog, industrijskog, serijskog, mehanički produkovanog) materijala unutar fenomena vizuelne umetnosti (poezije) i
- kakve mogućnosti ima stripovska-poetska animacija koja se temelji na ranije eksplikovanim saznanjima.<sup>236</sup>

Mada se nije služio ekspresivnim formama i sredstvima političke umetnosti njegov rad je imao ekspresivne i političke učinke. Srednjoevropsku umetnost karakteriše spoj političkog nihilizma i egzistencijalne teskobe, osećaj telesne stešnjenosti i duhovnog odmicanja. Sa minimalnim gestovima i pomacima igrao je dramatičnu igru poznatu *duhovima* kao što su Musil, Kafka ili Kiš. Minimalnim pomacima, neutralnim indeksima, izražavao je teskobu srednjoevropske melanholije i realsocijalističkog totalitarizma. Pokazao je kako je teško, gotovo nemoguće, izboriti se za *slobodu stvaranja* i *slobodu života*. Njegov rad je imao karakter entropije slobode, može se govoriti o opscenosti entropije. Krajnja instanca entropije slobode (*velikog odbijanja*) bila je intimna, gotovo posvećena povučenošću i zatvorenost. Posle velikih revolucija dolaze mali fantazmatski svetovi minimalnih pomaka, suptilnih nijansiranja i veoma ličnog, gotovo nečujnog govora. Permanentnim, opsesivnim i opsesnim nomadizmom odslikavao je nemoć da se ode iz ravnice i da se pobegne od sudbine umetnika na kraju sveta. Sudbina umetnika se vremenom "kristalisala" u umetničko delo. Dematerijalizacija za srednjoevropske umetnike i umetnike na rubovima Istočne Evrope nije bila idealizacija visoko profesionalizovanog gesta odbijanja ili transcendiranja u potrošačkom društvu, kao što je bila za njujorške konceptualne umetnike. Dematerijalizacija je bila konkretna i doslovna reprezentacija užasa sopstvene realnosti. Ali i još nešto više, napor da se užas sopstvene realnosti ogoli do označivačkog mehanizma koji stvara privide sveta i života. Mašine želje su se morale pokazati. To nije mogao da učini ekspresivni umetnik, to je mogao da locira i do simptoma dovede suptilni postavangardni umetnik (posmatrač, analitičar, kombinator, igrač) koji radi sa nijansama razlika i nesvodivosti jezika, dela, života. Pokazalo se da nema celine, da su globalne vizije naprsline metafora i alegorija. Užas ne izbija iz ekstatičkog glasa, već iz smirenog specifikatorskog, mekog tona. Užas postojanja (onoga biti umetnik na *kraju sveta*) izbija iz jednostavne otuđene specifikatorske i konstatujuće rečenice: "Ich bin Künstler"<sup>237</sup> (objavljeno kao oglas u nemačkom dnevnom listu *Hartzburger Zeitung*, 1974). Jer ono što je u *normalnom* svetu izjava o profesionalnom statusu (između izjave "Ja sam umetnik" i "Ja sam vodoinstalater" ili "Ja sam bibliotekar" nema prevelike razlike), *na kraju sveta* jeste stav kojim se povlače dramatične egzistencijalne i estetičke konsekvence. On biva njima obeležen do *kraja života*. Ta izjava je indeks izbora koji se mora slediti logično, pisao je, na primer, Albert Camus, do kraja života. Jedan jednostavni potez, *štos* ili formula svakim danom opstajanja postajao je *novi označitelj* (prošiveni bod) umetnosti. Slični momenti se ukazuju i u seriji radova nazvanoj *Obeležavanje površine*<sup>238</sup> (1973–74). Dajući različitim umetnicima (Beuys, Clemente, Ontani, Damnjan, Šoškić, Dimitrijević, Marina Abramović, Paripović) da markiraju kvadratnu površinu i da time realizuju njegovo delo na način kako je on zamislio (dijagonale u kvadratu), Matković je projektovao *mogući svet* odsutnih subjektivnosti, svet iza "smrti autora". Upravo to, *nemogući umetnik* je učinio *nemogućim* umetnike koji su u svojim svetovima mogući (opipljivi, značajni, vredni). On je pokazao kako se svet umetničkih fantazama (vrednosti) skuplja u kvadratu bezličnog traga. Poništavajući sebe on se suočio sa uvek spoljašnjim Drugim. Ulazeći, vitgenštajnovski rečeno, u *jezičku igru* sa drugim umetnicima, on se obraćao, levinasovski govoreći, *asimetričnom Drugom*. Asimetrični Drugi je onaj neidentifikovani bezlični, a uvek spoljašnji, Drugi koji transcendirna naš jezik (naše kreativne, komunikacijske, egzistencijalne akte) čineći ih smislenim. Ako postoji *slika Boga* (asimetričnog transcendentnog Drugog) doživljenog, unutrašnjim čulom viđenog, onda je to Matkovićev impersonalni markirani (precrtani kvadrat) koji su drugi činili za njega potvrđujući nesavladivi *hijatus* između JA i TI. Nesavladivost i nesvodivost onog JA i onog TI u biološkom, lingvističkom i umetničkom smislu umetnika koji prepušta čin *drugom* (uvek drugom, asimetričnom drugom) jeste *nulta tačka*, poslednji trag religioznog kao umetničkog. U odbijanju *tajne* (Wittgenstein: "Nema tajne!"), Matković dolazi do paradoksalne označiteljske instance gde nestaje religiozno (nihilizam), ali gde i započinje "ono", možda ga možemo nazvati i religioznim (romantizam). U pitanju su *smeše* religioznog i apsurda, *smeše* koje pokreću označitelji u zlokobnom, apokaliptičkom plesu *markiranog kvadrata*. Priroda njegovog rada je bila propoziciona i sintetička. Označiti Matkovićev rad kao propozicioni znači pokazati da je zamisao (zamisao, svest, mentalna predodžba) bila iznad formalnog, vizuelnog, materijalnog ili lingvističkog rešenja. Odnosno, on je pokazao da se jedna zamisao može izraziti sasvim različitim oblicima vizuelnih, lingvističkih, biheviornalnih, procesualnih, objektnih ili ready made rečenica (produkata). Njegove propozicije su bile sintetičke zato što su bile bazirane na iskustvu, heurističkom postupku i prelaženju sekcija produktivnih umetničkih mapa. One su iskustvene, a ne analitički *apriorne*. To znači da je on polazio od *unutrašnjeg* (ma šta time nazivali) doživljaja sveta i sebe. Jedan od velikih doživljaja bio je doživljaj avangardističkog dela Lajosa Kassaka. One (propozicije) se zasnivaju na heurističkom postupku, pošto nije postojao čvrst i egzaktan pravolinijski program istraživanja i eksperimentisanja, već kretanje od primera do primera (od *prošivenog boda* do

236 Denis Poniž, u: Slavko Matković, *Knjiga – Vizuelno-poetska istraživanja 1971–1978*, str. n.n.

237 Slavko Matković, *Ich bin Künstler*, Likovni susreti, Subotica, 1989.

238 Slavko Matković, *Obeležavanje površine* (1975), u: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, ilustracija 206.

*prošivenog boda* avangardi). Jednom postignuti (realizovani) primer otvarao je mogućnosti za nove ili druge primere (grananja). Rizomatičnost Matkovićeovog rada je posledica njegovog nomadizma, ali i performativnog karaktera njegovih akcija. Većina njegovih *dela* je smisao zadobijala činom izvršenja (izvođenja). Danas se pokazuje da za njegov rad nije bitna hronološka rekonstrukcija, svako delo je povezano sa svakim drugim delom. Postoje grananja koja otvaraju nova grananja. Rešenja procesualne umetnosti su uticala na postavke *land arta*, a postavke *land arta* na projekte konceptualne umetnosti, a projekti konceptualne umetnosti na poetsko i prozno eksperimentisanje, odnosno na bihevioralne akte (umetnika na delu, umetnika kao delo, egzistenciju kao delo). Upravo, navedena kretanja (pomaci) su omogućila da se njegov rad danas, retrospektivno i posthumno, gleda kao mapa (ako ga projektujemo u ravan) ili rizom (ako ga gledamo prostorno vremenski) sa tragovima refleksivno proživljenog iskustva umetnosti kao sveta, često kao i jedino mogućeg pravog ljudskog sveta.

### Balint Szombathy: izvođenje politike u umetnosti – nomadski konflikti

Umetnička praksa Balinta Szombathyja (Szombathy Bálint) je u periodu od 1969. godine uspostavljena i razvijana izvođenjem nomadskih i hibridnih produkcija i taktičkih ponašanja u epohi poznog socijalističkog modernizma, poznosocijalističke i postsocijalističke postmoderne i aktuelnog multikulturalnog, pre svega tranzicijskog globalizma.<sup>239</sup> Szombathy je umetnik koji se pojavio i koji deluje u prostorima suočenja granica srpske, multietničke jugoslovenske i mađarske kulture, odnosno prema političkim kriterijumima, on deluje na granicama suočenja realnog socijalizma (Mađarske kao dela Varšavskog pakta ili istočnoevropskog prosovjetskog realnog socijalizma), samoupravnog socijalizma (međupozicija socijalističke Jugoslavije između Varšavskog i NATO bloka, odnosno Jugoslavija u kombinatorici “nesvrstanih”) i Zapada. Szombathyju je ova životna i umetnička granična pozicija omogućila da se postavi kao nomadski subjekt koji deluje u području otvorenog jugoslovenskog umetničkog prostora u komunikaciji između Istoka i Zapada. Szombathy je jugoslovenski ili vojvođanski Mađar, a to znači “subjekt” koji istovremeno egzistira na različitim jezicima i modusima kulturalnih komunikacijskih mogućnosti. Ova jezička mnogostrukost kao da je Szombathyja usmerila ka ulozi umetnika nomada, ka ulozi umetnika koji deluje u hibridnim umetničkim i kulturalnim registrima. On je tokom olovnih sedamdesetih na Istok nosio koncepte i informacije o savremenoj internacionalnoj umetnosti (konceptualna umetnost, mail art, body art, land art, performans umetnost) a na Zapad je prenosio informacije o sasvim nepoznatom istočnoevropskom undergroundu, konceptualizmu i neoavangardama. Ali, Szombathy je nomadski umetnik i po tome što nije vezan za specifičnu umetničku disciplinu ili medij, već je, u zavisnosti od svojih konceptualnih propozicija, birao sasvim različite umetničke discipline i medije kao sredstva stvaranja umetničkog dela ili kao komunikacijske kanale za prezentaciju ili interventnu pokaznost svojih zamisli u mikro i makrokulturama. Szombathy deluje u područjima crteža, grafike, dizajna, stripa, fotografije, performans umetnosti, umetničkih intervencija, semio-umetnosti, konceptualne umetnosti, mail arta, vizuelne poezije, *underground* umetnosti, političke umetnosti, digitalne i komunikacijske umetnosti. Ali, ono što njegove umetničke taktike i produkcije povezuje u pokretnu mapu indeksiranja jeste kritička, problemska i emancipatorska strategija destruisanja i decentriranja lokalnih modernističkih i postmodernističkih autonomija umetničkog stvaranja i lokalnih estetičkih, umetničkih, kulturalnih i nacionalnih kanona. On je sam autorefleksivno dao ideološko-poetičku identifikaciju svoje strategije kroz četiri osnovne umetničke taktike:

- angažovana (politička) umetnost
- konceptualna umetnost (idea art)
- umetnost ponašanja (behaviour art)
- umetnost znakova (semiološka ili semio-umetnost).<sup>240</sup>

Balint Szombathy je umetnik koji je izgradio hibridnu i višeregistarsku strategiju kritike i subverzije, pa i dekonstrukcije horizonta očekivanja od umetnosti u društvima i kulturama realnog/samoupravnog socijalizma u sedamdesetim, odnosno u društvima poznog socijalizma, postsocijalizma i tranzicije u osamdesetim i devedesetim godinama XX veka.

Umetnički rad Balinta Szombathyja može se opisati kao praksa prelaženja, ali i premeštanja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova iz istorije modernizma. On je sa drugim članovima subotičke grupe Bosch +Bosch, pre svega Slavkom Matkovićem, rad na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine započeo istraživanjem i revitalizacijom mađarskog avangardnog aktivizma Kassák Lajosa<sup>241</sup> iz dvadesetih godina XX veka. Jedan od Szombathyjevih

239 Nebojša Milenković (ed), *Szombathy Art*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.

240 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, str. 1.

241 *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban 1916–1928*, Kassák Múzeum, Budapest, 1994. i Timothy O. Benson (ed), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

omaža Kassaku je i serija od četiri kolaža nazvana *Interpretacije Kašak* (1988). Kolaži su nastali citatno-kolažnim postupkom povezivanja kopija Kassákovih etetski autonomnih konstruktivističkih radova sa Szombathyjevim vizuelnim pesmama angažovanog sadržaja.

Szombathy je u Kassákovom radu prepoznao ključni izazov “aktivizma”. Aktivizam je u Kassákovom pristupu označavao angažovano delovanje avangardnog umetnika koji izlazi iz zatvorenog idealizovanog sveta modernističkog umetnika i ulazi u društvene konfrontacije. Pri tome, Szombathy zamisli “aktivizma” i “angažmana” povezuje sa protokonceptualističkim zamislama Beuysovog “akcionizma”. Joseph Beuys je akcionizam (*aktionismus*) postavio kao performersko ponašanje kojim umetnik integriše različite umetničke, kulturalne i političke aktivnosti u proces mapiranja “sveta” kroz umetnost. Szombathy je zamisli aktivizma, angažmana i akcionizma razvio do specifične konceptualno orijentisane strategije u kojoj je umetnik izvođač (performer) složenih i višeznačnih aktivnosti kojima provocira sasvim različita polja konstituisanja javne i privatne društvene i kulturalne sfere života. Pri tome, aktivizam, angažman i akcionizam nisu izvedeni u neutralnom prostoru autonomnih umetničkih institucija kao na Zapadu, već u hibridnim i ideološki prenatrženim i politički prepunjenim, a u svakom slučaju konfliktnim, prostorima realnog socijalizma, poznog socijalizma i postsocijalizma i zato se približava praksama ruskog *Sots Arta*, mađarskog *undergrounda* ili češkog *body arta*.<sup>242</sup>

Szombathyjev eksplicitni i kritični spoj avangardnog aktivizma i angažmana sa neoavangardnim akcionizmom i konceptualnom i postkonceptualnom semio-umetnošću, njegova istraživanja i intervencije određuje kao postavangardni rad. S jedne strane, avangarda i neoavangarda su otvorena i dostupna baština umetnikovoj interventnoj upotrebi u novim društvenim, kulturalnim i umetničkim uslovima poznog socijalizma i postsocijalizma, a s druge strane, avangarda i neoavangarda su i mesta bitnog odskočnog napora da se prevaziđe prošlost i kanoni umerenog modernizma u realizaciji aktuelnih težnji ka fundiranju novih praksi za novo vreme.

Po Balintu Szombathyju, njegovo umetničko stvaralaštvo nije u vezi sa proizvodnjom, stvaranjem materijalnih objekata, već ima za cilj postavljanje modela novih jezičkih sistema ili otkrivanje već postojećih, ali još nedovoljno poznatih jezičkih formi. Zato su u Szombathyjevom radu centralno mesto zauzela semiološka istraživanja na polju vizuelne umetnosti.<sup>243</sup> Ali pored pojedinačnih istraživanja “semiološkog” kao *znakovnog*, za njega je bitna i opšta platforma semiološkog rada u umetnosti, što znači kritičkog i proteorijskog umetničkog istraživanja funkcija i efekata znakovnosti u svakodnevnom životu, kulturi i politici. Szombathyjeva zamisao semiološki orijentisane umetnosti bliska je konceptu semio-umetnosti engleskog umetnika Victora Burgina. Po Burginu, semio-umetnost<sup>244</sup> (*semiotic art*) je efekat iskoraka od konceptualne analize “same” umetnosti (ili “prirode” umetničkih situacija) ka analizi i dekonstrukciji produkcije značenja u “aparatusima” institucija savremene potrošačke, medijske i masovne kulture. Drugim rečima, zamislama “semio-umetnosti” izvodi se obrt od *umetnosti kao umetnosti kao umetnosti* i *art as idea as idea* (po Josephu Kosuthu), a to znači od konceptualističke elitistički orijentisane metaumetnosti ili analitičke umetnosti, ka umetnosti kao *simptomu* masovne i javne kulture. Međutim, njihove pozicije se bitno razlikuju po tome što Burgin posmatra i provocira subjekte masovne medijske potrošnje unutar poznog kapitalizma kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina, a Szombathy istražuje mikro/makro ideološke konstitucije upotrebe, izvođenja i potrošnje kolektivne i individualne ideologije u poznom socijalizmu i postsocijalizmu. Burginova semio-umetnost ide ka teorijskoj psihoanalizi i pitanju necelosti potrošačkog subjekta, a Szombathyjeva semiološka umetnost se razvija u smeru studija ideologije i pitanju fragmentiranosti pozno- i postsocijalističkog individualnog i kolektivnog subjektiviteta u prostorima entropijskih pražnjenja Istočne Evrope, posebno u kriznim prostorima sloma druge Jugoslavije.

Szombathy je u nekoliko spisa i autorskih knjiga sažeo svoja opažanja o spontano stvorenim sistemima znakova, odnosno jezika nastalih u ljudskoj životnoj sredini. Karakteristično je da su se kod njega estetski činoci sve više potiskivali u pozadinu, tako da, kada je reč o esteticima ili estetskom, on pod tim podrazumeva, u smislu teorije informacija, količinu estetske informacije, to jest, u obzir uzima kvantitativnu a ne kvalitativnu karakteristiku unutar kulturalne i društvene razmene/recepcije. Njegova aktivnost se zasniva na stavu da “umetnost nije zatvorena sfera...” Szombathy je programski ukazao na svoju semio-poziciju u tekstu *Uvod u stvaralaštvo (fragmenti iz studija 1973)*:

Zadatak umetnika jeste da objavi date sadržaje svesti, to jest da stvori uslove u kojima je njegovo saopštavanje opšte dostupno. U faze pedagoškog aspekta spadaju “spoznaja”, “izbor”, “pokazivanje” i “izdizanje”. Prilikom rešavanja tih pedagoških zadataka od velike su pomoći (estetski) senzibilitet i (umetnička) stručnost. Estetski i umetnički termini nesumnjivo su izgubili svoj značaj, pa će biti u upotrebi samo do stvaranja novih izraza za pomenute pojmove.<sup>245</sup>

242 Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

243 Bálint Szombathy, Gábor Tóth, *Physical and semiological information*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1975; i Bálint Szombathy (ed), *Poetical Objects of the Urbanical Environment*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1976.

244 Victor Burgin, *Between*, Blackwell, Oxford, 1986.

245 Balint Szombathy, *Uvod u stvaralaštvo (fragmenti iz studija 1973)*, objavljeno povodom izložbe grupe Bosch+Bosch, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1975.

Razvijao je “semiološka istraživanja” pokazujući kako se rekonstruišu mehanizmi proizvodnje, razmene i potrošnje značenja, smisla i vrednosti, odnosno moći i identifikacije u konkretnoj političkoj kulturi:

Za mene kreativnost nije povezana sa produkcijom, stvaranjem materijalnih objekata, već kao Enco Mari, trudim se da postavim modele novih lingvističkih sistema, ili mnogo preciznije, da detektujem već postojeće ali nedovoljno poznate lingvističke forme.<sup>246</sup>

Da bi istražio političke moći aktuelnosti pribegavao je različitim semiološkim strategijama, od vizuelne poezije,<sup>247</sup> preko procesualne umetnosti, *land arta* i *performansa*, do konceptualne umetnosti. Na primer, Szombathy je u knjigama *Physical and Semiological Information*<sup>248</sup> i *Poetical Objects of the Urbanical Environment*<sup>249</sup> sakupio fotografske radove koji dokumentuju detalje, tj. objekte-znake svakodnevice. Znakovi svakodnevice su shvaćeni kao objekti koji lociranjem i fotografskom indeksacijom treba da se pokažu kao specifični “poetički potencijali”. To je bio postdijanovski zahvat traganja za običnim, trivijalnim ili svakodnevnim koje umetnikovom odlukom i selekcijom biva pokazano kao bitno i kao ono što ima moć umetničkog dela u kontekstu strukturacije kulture. Umetnik je svoj rad video kao direktnu intervenciju u epistemološkom polju prezentacije značenja trivijalne realnosti (zidovi: *Zidni nalazi*, 1972–78, nadgrobni krstovi: *36 Fixatives*, 1973). S druge strane su birani, zaista, trošni ili marginalni objekti. Izbor i prezentacija takvih objekata imala je i provokativnu funkciju: izazvati i usmeriti pažnju na ono nebitno iz svakodnevice. Time je učinjena konfrontacija sa umereno-modernističkim slikarstvom i fotografijom, jer su umereno modernistički umetnici bili usmereni ka “lepom” u pojedinačnom svakodnevice i za to pojedinačno lepo tražili izuzetnu i ka univerzalnom usmerenu *estetsku istinu* opšteljudskog ili opšteprirodnog, na primer, funkcija mrtve prirode ili vojvođanskog modernističkog pejzaža. Naprotiv, Szombathyjeve fotografije trivijalnih objekata svakodnevice su bile fotografije same pojedinačnosti, fragmentarnosti, izolovanosti, neposebnosti. Doslovne prezentovanosti objekta na snimku bile su suočenje sa samim “praznim” i “siromašnim” svetom realsocijalističkih provincija. Na primer, serija fotografija *Bauhaus* (1972) je dokument foto-performansa koji je umetnik izveo na tavanu zgrade u kojoj je iznajmio sobu kada se doselio u Novi Sad. Fotografije prikazuju zapušteni, trošni i siromašni realsocijalistički prostor u kome je postavljen transparent sa velikim štampanim slovima uređenim u reč BAUHAUS. Karakter realsocijalističkog prostora je indeksiran fotografijom maršala Josipa Broza Tita u pozadini. Ovo je egzemplaran, i verovatno jedan od najvažnijih ranih Szombathyjevih radova. Jer je semiološki odnos verbalnog (fotografija ruševne sobe) i vizuelnog (reč BAUHAUS) teksta izvedena kao intertekstualni odnos konflikta zamisli BAUHAUSA (geometrizam, konstruktivizam, parola: *manje je više*, ideologija novog, visoki arhitektonski i dizajnerski modernizam) i pojavnosti i izgleda realsocijalističke svakodnevice (mali, prepuni i trošni prostor). Szombathy je semiološkim odnošenjem foto-slike i natpisa postavio kao problemski traumatski odnos estetskih mogućnosti realnog socijalizma i idealiteta velikog modernizma. Može se zaključiti da je semiološki način razmišljanja Szombathyja vodio od pojavnosti umetničkog dela (modernistička estetika) ka prezentovanju odnosa (objekata, tekstova, tekstova i objekata, činova i ponašanja) unutar kulture i time ga približio onom konceptu umetničkog rada koji će u devedesetim godinama Nicolas Bourriaud interpretirati kao *relacionu estetiku*.<sup>250</sup>

Szombathyjev umetnički rad je od samog početka, od kasnih šezdesetih, imao izraženo mikro ili makropolitčko aktivističko, angažovano i akciono usmerenje na problematizaciju svakodnevice, tematizaciju političkih moći/nemoći, dominacije i marginalnosti, prvog i drugog, javnog i tajnog, nacionalnog i internacionalnog, lokalnog i globalnog itd, odnosno njegov rad je bio usmeren na izvođenje, prikazivanje i izražavanje razlika između političkog i ideološkog u realsocijalističkom društvu i njegovim transfiguracijama kroz osamdesete i devedesete godine.

Szombathyjevi sasvim rani radovi su serija crteža *Ugljenisanje* (flomaster na papiru, 1969–70). Ovi crteži su bili paradoksalni izrazi egzistencijalnih iskustava života mladog umetnika i traganje za neformalističkim vizuelnim izrazom koji referira ka dadaističkim, pop ili grafit ikonama. Crteži referiraju na subotičku atmosferu kasnih šezdesetih godina, a to znači na atmosferu melanholije i depresije, samoubilačkih potencijalnosti i izgubljenosti na granici Istoka i Zapada. Reč “ugljenisanje” je uvedena kao metafora za propadanje ljudske individue, za egzistencijalnu krizu i beznađa socijalističkog perifernog modernizma.

Szombathy je načinio seriju *remakea* crteža iz serije *Ugljenisanje* trideset godina kasnije kada je napustio Srbiju i nastanio se u Mađarskoj. Serija *remake-crteža i kolaža* nazvana *Ugljenisanje – remiks (Ciklus Milenijske slike: Povratno sećanje, 1969–2003)* izlagana je u raznim gradovima Mađarske. Ovi crteži-kolaži nastali su uvođenjem ili upisivanjem citata paradigmatičkih likova srpske nacionalne i religiozne mitologije (Beli anđeo, Sv. Kuzma, Sv. Damjan, Sv. Sava,

246 Balint Szombathy, “Značajni momenti u radu grupe Bosch+Bosch”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 49.

247 Balint Szombathy, *Poetry – Concrete Visual Poems 1969–1979*, Forum, Novi Sad, 1981.

248 Bálint Szombathy i Gábor Tóth, *Physical and Semiotic Information*, E. A. Publisher, Leeds, 1975.

249 Bálint Szombathy (ed), *Poetical Objects of the Urbanical Environment*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1976. Urađeno u saradnji sa Katalin Ladik, Francijem Zagoričnikom i Gaborom Totom.

250 Nicolas Bourriaud, *Relaciona estetika* (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003.



Balint Szombathy, *Bauhaus*, 1972.



Balint Szombathy, *Zastava II*, 1995.

odnosno isečci iz *Seobe Srba*) u crteže *Ugljenisanih* koji su nastali 1969–70. Ovi crteži su nosili karakteristične slogane/naslove koji se vezuju za epohu nacionalne hysterije u Srbiji tokom devedesetih: *Srbija do Istre*, *Srbija do Kube* ili *Srbija do Tokija*. Szombathyjev slogan za ovu izložbu bio je “Srbija do Srbije” itd. Umetnik se u ovim delima služio neizvesnom i ciničkom taktikom retroavangarde, kako je postavljena delovanjem slovenačke grupe Irwin.<sup>251</sup> On je brutalno i cinički povezo ikoničke znake svojih ranih egzistencijalistički orijentisanih dela sa klišeima nacionalističke i ratne politike i mitologije devedesetih godina u Srbiji. Szombathy je jedan od retkih umetnika koji je tokom devedesetih i početkom XXI veka problematizovao i dekonstruisao epohu sloma druge Jugoslavije i konstituisanje tranzicijskih nacionalnih država.

Szombathy je strip *Underground Free Press 1–2* izveo za specijalni broj beogradskog lista *Student* (1971) koji je bio posvećen *underground* kulturi. Urednici tog broja *Studenta* su bili Jovica Aćin i Milorad Vučelić, a grafički urednik Balint Szombathy. Broj je zabranjen kao izraz prozapadne kontrakture koja je neprihvatljiva u samoupravnom društvu. Szombathyjev dvodelni strip (*Underground Free Press* i *Underground Elevator*) bio je zasnovan na “antistilu” zapadnih *underground* stripova, na primer kultnog *underground* stripa *Crumb*. Strip je izveden kao *underground* time što je postavljen dominantno vizuelnim poretkom fragmentarnih slika-obećanja erotske rok priče. Pri tome, naglašeni su “kadrovi” koji prikazuju muški autoerotizam. Szombathy je projektovao kadrove i njihove slabomotivisane odnose na način da njihova provokativnost u samoupravnom društvu bude naglašena i radikalizovana do šokantnog prizora. Prelazak sa crteža iz serije *Ugljenisani* na *Underground Free Press* bio je prelazak sa još modernističkog visokog elitizma ekspresije teskobe življenja na buntovni populizam kulture mladih, *underground* taktiku provokacije i atmosferu liberalne seksualnosti karakteristične za atmosferu šezdesetosmaške nove levice.

Szombathyjev rad se nije odvijao u pravolinijskoj formalnoj ili konceptualnoj evoluciji, već je stalno bio u anarhičnom premeštanju, napadu, povlačenju, maskiranju, ponavljanju ili inovacijskom ekscesu. On je u sasvim različitim periodima od kasnih šezdesetih do danas, ostavljao grafičke tragove (crteže, fotokopije, digitalno obrađene slike, kolaže) koji su imali reference prema aktuelnim političkim situacijama, događajima i pojavama. Ovi umetnički radovi ili antidela nisu imala karakter “završenog komada” (tradicionalnog umetničkog dela), već pre karakter neizvesnog značenjskog iskliznuća unutar kulturalnih simboličkih poredaka. To su dela različitih formata, oblika i prezentnosti. Umetnik je njima pokazivao kako se kao subjekt strukturira ka pojedinačnom političkom izazovu. Na primer, na faksimilu novčanice od deset američkih dolara intervenisao je na mestu sintagme “In God We Trust”, postavivši novi napis “In Art We Trust”. Novac, Bog i Umetnost su dovedene u potencijalni i višeznačni odnos. Crteži i kolaži iz serije *Art Pen* (1988–89) su vizuelni komentari političkih dešavanja i krize u drugoj Jugoslaviji, odnosno promena političkog sistema u Mađarskoj. Kolaži iz serije *Balkanologija* (1999) nastajali su za vreme NATO bombardovanja SR Jugoslavije i odnose se na dela socrealističkih jugoslovenskih umetnika. Szombathy pravi parabolu od tih dela, crpi ikonografiju na jedan sarkastičan, kritičan način. Raskrinkava politiku, a podjednako i samu umetnost svagdašnjeg nečovečnog totalitarnog sistema. Istovremeno koncentriše veliku dozu ironije na tragične događaje čiji je posmatrač, pa u nekom smislu žrtva (Viktim = ime glavnog junaka u romanu Vojislava Despotova *Evropa broj dva*) i sam umetnik. U tom kontekstu su nastajala i dela *Vojvođanske elegije, kolažirani crteži* (1989), *Zastave, kompjuterska grafika* (1989), *Partito glorioso, kolaž* (1996), *Listovi iz večnog kalendara, kolaž* (1997–98), *Milenijske slike: Povratno sećanje, digitalni radovi* (2000–01), *Vice Versa, digitalni otisak* (2002), *Van upotrebe, digitalni otisak* (2002), *Preklapanje I, II, III – intervencija na otisku* (2004). Sva ova dela su postala, s jedne strane, njegovi, gotovo, dnevnički upisi o kraju realnog socijalizma, a sa druge strane, to su nedovršeni sistemi klasifikovanja kolekcija/arhiva brisanih tragova smeše realnosti i sećanja na komunizam. Ova dela su dvostruka: istovremeno autentični dokumenti jedne političke transfiguracije i istovremeno lične, psihološki intonirane reakcije, na te promene. Na primer, u delu *Milenijske slike: bili smo heroji, digitalni radovi* (2002–04) sakupljeni su realsocijalistički dokumenti u Mađarskoj u trenucima započinjanja tranzicije. Szombathy je o tom trenutku odbacivanja starog identiteta zapisao:

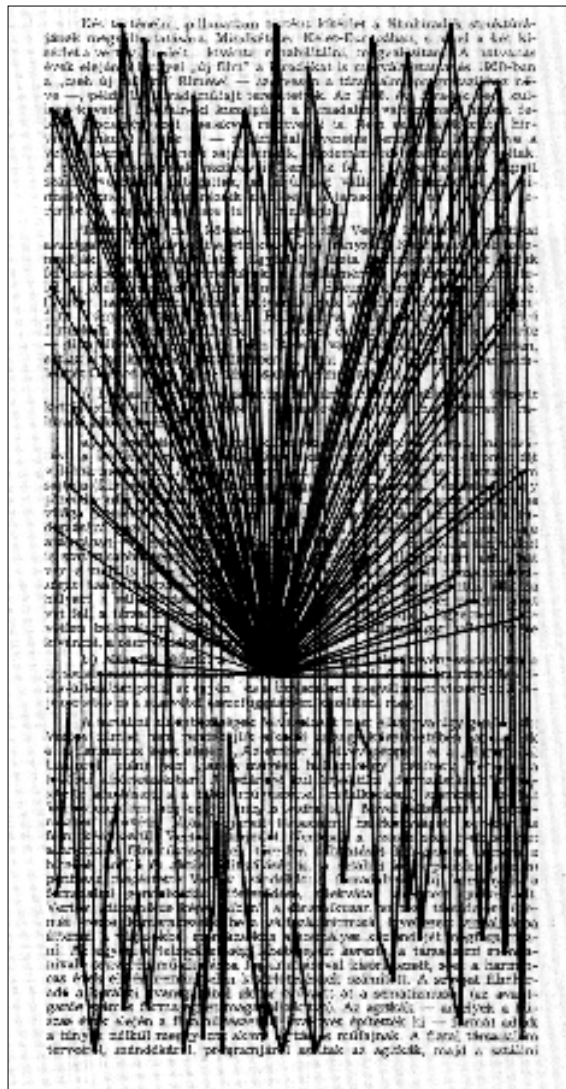
Kada sam prešao u Mađarsku sa zaprepašćenjem sam posmatrao u kojoj meri ljudi nastoje da se oslobode svoje istorije i materijalnih uspomena iz komunizma. U podzemnim prolazima za sitne pare beskućnici su prodavali, na primer, partijske knjižice ili članske karte raznih organizacija. Mene su u tim dokumentima fascinirale markice koje imaju neku srodnost sa ikonografijom pop arta, poseduju snažan grafički naboj. Stranice iz članskih karata sam preuzeo bez intervencija ali sam u svaku kompoziciju rukom (mišem) ucrtao krst kao simbol mementa na žrtve minulog sistema. Trenutno radim na sakupljanju sličnog materijala iz ostalih ex socijalističkih zemalja.<sup>252</sup>

Ovako postavljen umetnički rad ima sve odlike “umetnosti u doba kulture”, a to znači umetničke prakse koja indeksira i mapira brisane, naslojavane, potiskivane, skrivane i mutirane tragove kulturalnih i društvenih borbi. U tom konceptualnom

251 Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizam in retroavantgarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, ŠOU studentska založba, Ljubljana, 1997; ili Inke Arns (ed), *Irwin Retroprincip*, Kunstlerhaus Bethanien, Bertin, 2002–2003.

252 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, str. 7.





Balint Szombathy, *Nontextualite*, 1971.



Balint Szombathy, *Lenjin u Budimpešti*, 1972.

okviru indeksiranja i mapiranja tragova kulture nastaju i različiti retroavangardni komadi: *Slike, kombinovane slike: Memento mori I, Memento mori II, Memento mori III* (1992) ili postsocijalistički objekt-fetiš *Suvenir* (1996).

Rad u domenima performans umetnosti je od početka bio usmeren ka problematizaciji političkog identiteta istočnoevropskog umetnika, ka prikazivanju odnosa umetnika i umetničkog dela u procepu između zapadne hegemonijske poznomodernističke kulture i istočno evropske *underground* kulture. “Visoka” i “eksperimentalna” umetnost neoavangarde i postavangarde bila je dominantna umetnost na Zapadu i, u isto vreme, bila je *underground umetnost na Istoku* u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Sintagma *underground umetnost na Istoku* označava različite umetničke prakse i modele ponašanja koji nisu korespondirali sa normama realsocijalističkog društva, ali ni sa vrednostima nastajućih umerenih modernizama i lokalnih nacionalnih etosa i etika u okvirima realnog socijalizma. *Underground umetnost na Istoku* bila je, pre svega, *underground umetnost* u političkom smislu, a to znači da su različite tendencije neoavangarde i postavangarde bile uspostavljane i prezentovane izvan zvaničnih državnih kulturalnih i umetničkih institucija ili, kao u slučaju SFR Jugoslavije, bile su smeštene i kontrolisane unutar “rezervata” studentskih ili omladinskih institucija kulture. U takvim kontekstima performans umetnost nije bila samo umetnička praksa otvaranja umetničkog dela i koncepta umetnosti *živom izvođenju*, već je bila i praksa provociranja otuđenog i birokratizovanog društva realnog socijalizma na samom bihevioralnom telu (telu kao ekranu) umetnika.

Jedna od ranih Szombathyjevih političkih akcija je *Akcija lepljenja poštanskih markica sa likom J. B. Tita* u časopisu *Új Symposion* (no. 75, Novi Sad, 1971) koji se tematski bavio “izmima” u umetnosti. Časopis je štampan u tiražu od 1.200 primeraka i u svaki primerak je zalepljena markica sa likom J. B. Tita, Markica je zalepljena u Szombathyjev tekst o umetničkom pokretu iz istorijskih avangardi, tekst o dadi.

Szombathyjev rani performans, nazvan *Lenin in Budapest*<sup>253</sup> (Budimpešta, 1972) jeste primer unošenja poremećaja u ideološku strukturu realsocijalističkog društva. Reč je o anonimnom foto-performansu. Poster sa likom Vladimira Iljiča Lenjina, vođe sovjetske boljševičke revolucije iz 1917. godine, u realsocijalističkim državama su bili slike-fetiš ili simboli revolucionarnog usmerenja koji su izlagani—isticani na partijskim kongresima, državnim mitinzima i paradama, uz slike lokalnih partijskih rukovodilaca i klasika marksizma Marksa i Engelsa. Szombathy je poster sa Lenjinovim likom nosio kroz Budimpeštu kao reklamni poster ili poster sa protestnim parolama. Time mu je oduzimao funkciju fetiša, postavljajući ga u trivijalnu svakodnevicu realsocijalističkog života, ali istovremeno i parodirajući status robne reklame. On je bio građanin realsocijalističkog društva koji je neovlašćeno nosio lik revolucionarnog vođe, čime je ukazivao na iskliznuće iz polja kontrole. Simbol revolucije izvan polja partijske kontrole je mogao biti izazov birokratskom sistemu, kao i obrt ka zapadnom novolevičarenju ili ludistička igra koja je humorno, ironijski ili cinički narušavala Lenjinovu auratsku moć. Balint Szombathy je razradio žanr performans umetnosti koji je nazvao “foto-performans”. Foto-performansom se nazivaju anonimne, privatne ili javne akcije umetnika koje nisu predviđene za publiku, sem slučajne publike, ali su predviđene za fotografsko dokumentovanje izvođenja događaja. Jedini dokument o performansu je serija fotografija (niz sekvenci) koje omogućavaju rekonstrukciju događaja. Pored foto-performansa *Lenin in Budapest* tu spada i rad *Bauhaus* (1972), *Vaskrsnuće* (1973), *Sa Idom Biard u Novom Sadu – Sa Balintom Szombathyjem u Parizu* (1975), *Signalizacija tela* (1973), *Srp i čekić* (1973, Firenca), *Criminale attentate* (1973, Firenca), *Kreni mojim stopama!* (1976, Amsterdam) itd.

Velike teme ideologije Szombathy pokazuje i iskazuje jezikom svakodnevice. Njegov performerski rad ima odlike *situacionističkih* subverzija<sup>254</sup> u tom smislu što on dekonstruiše stvarnu ili fiktionalnu auru visoke umetnosti, visoke kulture, visoke politike u realsocijalističkom društvu i uvodi ih u svakodnevicu umetnikovog neekspresivnog i često indiferentnog ponašanja. Lenjinizam, staljinizam, totalitarizam i socijalistički realizam, te socijalistička svakodnevica i njeno hibridno siromaštvo otkrivaju se, ne na velikim metafizičkim ili herojskim temama, već na pojedinačnim apсурdnim izrazima, predstavama, poremećajima i simbolizacijama svakodnevice. Na primer, u performansu *Vaskrsnuće* koji je izveo sa tadašnjom suprugom Katalin Ladik, a koji je fotografski snimao slovenački neoavangardni pesnik i umetnik Franci Zagoričnik, izabran je “prostor smrti” i ponašanje nulte razine. Szombathy i Katalin Ladik su snimani u ležećem položaju na grobu ispod krsta označenog rednim brojem. Završne fotke prikazuju umetnika i umetnicu u stojećem stavu sa blago podignutom glavom i zatvorenim očima. Ova gotovo neprimetna akcija je vezana za nekoliko istovremeno delujućih simbola: za mesto smrti, za odnos smrti i života, za znak krsta i njegovog odnosa sa telom, na paradoks tela i ezoterije itd. Pri tome, to se sve dešava u prostoru realnog socijalizma, gde krst nema metafizičku i religioznu simboličku funkciju, već je prazan/istrošen znak. S druge strane, ikonografija tela u performansu/fotografiji je kao “teozofska” u slikama *Pieta* Mondriana iz njegovih ranih slika *Passion Flower Passion* (1901), *Uzdignuće* (1908) ili triptih *Evolucija* (1911). Ali, Szombathy ne ulazi u područje spekulativnih prezentacija odnosa život/smrt, već ostavlja i obećava potencijalnosti koje funkcionišu kao znaci a ne kao pojave. Fotografije iz performansa *Signalizacija tela* su jednostavni dokumenti Szombathyjevog označavanja tela. Telo postavlja kao objekt koji treba semantički imenovati. Čin imenovanja je izveden

253 Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest* (1972), iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 102–104.

254 T. McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

ostavljanjem otiska pečata. Jednostavan birokratski čin pečatiranja biva izolovan i prezentovan u umetnikovoj telesnoj akciji. Slična je i serija mikroperformansa (*Srp i čekić, Criminale attentate*) koje dokumentuje po jedna fotografija poziranja izvedenih u Firenci u Italiji 1973. Szombathy, kao neko ko dolazi iz realnog državnog socijalizma, sebe postavlja uz znake komunizma (srp i čekić, plakat sa parolom o atentatu) koji u italijanskom društvu imaju drugačija značenja: to su znaci anarhizma i terorizma u epohi postšezdesetosmaških previranja sedamdesetih godina. Izmeštanje iz konteksta i politička resemantizacija konteksta jesu mediji njegovog namerno neutralnog telesnog čina. Umetnik se postavlja u pozu za fotografisanje. Njegova poza je veštački naznačeni izraz nevinosti (sa opuštenim i prekrštenim rukama i malo izvijenim vratom—glavom), pri čemu on nije akter već neutralni znak političke resemantizacije. Szombathy u performansima *Vaskrsnuće, Signalizacija tela, Srp i čekić i Criminale attentate* ili *Kreni mojim stopama!* razrađuje taktike neutralnog i neekspresivnog ponašanja koje ima za cilj da koristi i retorički pojačava sam kontekst pojavljivanja tela i njegove reference ka političkim ili religioznim potencijalnostima. Zato se Szombathyjevi rani performansi mogu posmatrati kao bihevioralni (*bihevioural art*) a ne kao ekspresivni body art. Sasvim blisko ovim performansima nastaje Szombathyjeva politička ili politizujuća poezija (oko 1976). Umetnik se služi različitim neoavangardnim tehnikama (kolaž, montaža, citat, dekolaž) da bi vizuelnim sredstvima istakao paradoks ili nekonsistentnost, odnosno retorički pojačani paradoks političkog stava. Jedan karakterističan primer je komad sa fotoportretom Mao Cedunga preko koga je zalepljen neonacistički flajer.<sup>255</sup> Odnos levičarskog maozima i desničarskog neonacizma su citatno-kolažno konfrontirani u sinhronijskoj pokaznosti dela. Umetnik je, kao i u performansima, interventni komentator koji suočava konfrontacije, kontraste i nekonsistentnosti sveta politike u poznoj hladnoratovskoj epohi. Uloga umetnika-komentatora je inteligentno izvedena korišćenjem metajezičkih potencijala vizuelnih kolaža i montaža.

Balint Szombathy u devedesetim godinama započinje novi i dramatični ciklus politički orijentisanih performansa i instalacija kojima reaguje na raspad druge Jugoslavije, nastanak novih nacionalnih država i začetak tranzicije. Njegov performerski rad, za razliku od “ciničke indiferentnosti” tokom sedamdesetih godina, tada postaje ekspresivan, dramatično izazovan i šokantan. Umetnik počinje da govori u prvom licu da bi kroz svoje direktno iskustvo akcije prezentovao ključna pitanja novog doba nakon pada Berlinskog zida, raspada SSSR-a i druge Jugoslavije.

Szombathy se komentatorski i pokazno usredsređuje na teme poznog socijalizma i postsocijalizma,<sup>256</sup> odnosno na specifičnu situaciju političkog raspada Jugoslavije, intervencionističkih i građanskih ratova od ranih devedesetih, kao i na pitanje statusa i pojavnosti subjekta deteritorijalizovanih premeštanja u epohi globalizacije. On eksplicira svoju izuzetnu poziciju pripadnika jugoslovenske kulture i onog unutrašnjeg asimetričnog Drugog: Mađara među slovenskim narodima. Szombathy kao Mađar jeste pripadnik jugoslovenske kulture koja se raspada na nacionalne kulture i nacionalne države (srpsku, crnogorsku, slovenačku, hrvatsku, bošnjačku, makedonsku), ali on jeste i Drugi prema kome se nacionalni identiteti (Srba, Hrvata, Slovenaca, Muslimana itd) moraju odnositi kao prema izvesnom spoljašnjem ali bliskom i prisutnom glasu.

Szombathy u instalacijama i postavkama *Balkanski dijalog, Dalekogled, Kofer, Yugoslav Story, Raskršća i Sastajalište* radi sa konkretnim i doslovnim tragovima realsocijalističke kulture: portret predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita, puška, meci, kukuruz, obučarski alat, table sa natpisima krajnjih voznih stanica u bivšoj Jugoslaviji, plastični vojnici, video monitori koji emituju satelitski prenesen politički program srpske i hrvatske nacionalne televizije itd. To nisu nevini *ready made*-i postdišanovskog elitizma u umetnosti posle 1968, već sirovi i brutalni tragovi građanskog/intervencionističkog rata, države u raspadu, stvaranja etnički čistih teritorija i kulturalnih zatvaranja nacionalnih kultura. Szombathy tematizuje trenutak kada se jedna istorija dovodi do kraja u svom makropolitikom, umetničkom, kulturalnom, nacionalnom, etičkom i geografskom smislu.<sup>257</sup>

Na primer, u instalaciji *Balkanski dijalog* (Bauhaus, Dessau, 1995) postavljaju se dva televizijska aparata jedan nasuprot drugog. Preko direktne satelitske veze na jednom se prati program Radio-televizije Srbije, a na drugom Hrvatske radio-televizije. Na televizorima su postavljene fotografije Slobodana Miloševića, političkog vođe Srbije, i Franje Tuđmana, političkog vođe Hrvatske. Između televizora je postavljeno obostrano/dvostruko ogledalo, nacionalne zastave tih država i plastični vojnici. Szombathy zapisuje:

Postavljeni su frontalno ali zbog ogledala svi vide svoju sopstvenu sliku. Dijalog je zbog toga samo prividan, svaki tera svoju priču ne obračavajući pažnju na drugoga.<sup>258</sup>

255 Bálint Szombathy, *Poetry – Konkretne vizuelne pesme 1969–1979*, Forum, Novi Sad, 1981, str. 112.

256 Miško Šuvaković, “Umetnost postsocijalizma – Epoha entropije i brisani sablasni tragovi – Balint Szombathy”, iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 183–184.

257 Miško Šuvaković, “Bálint Szombathy, u: Art as a Political Machine”, iz: Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley, 2003, 116–120.

258 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, str. 40.

Szombathy delo *Dalekogled* (CZKD – Paviljon Veljković, izložba: *Scene pogleda*, Beograd, 1995) izvodi kao instalaciju sa dugačkim merdevinama koje se podižu od poda do malog prozorčića na vrhu veoma visoke prostorije. Krajeve merdevina stavlja u vojničke čizme koje stoje na podu. O merdevine je okačio više dvogleda. Po zidu su postavljene table sa vagona sa imenima nekih gradova bivše Jugoslavije. Naziv potiče iz spoja hrvatske reči “dalekozor” i srpske reči “dvogled”. Rad je sceničan, mada statičan i beketovski prazan. Postavljen je kao scena za nemogući/neostvarivi događaj:

Ne vredi ni dvogled kada si zatvoren u sebe, iz malog prozora ne možeš videti daleko.<sup>259</sup>

Instalacija je, zaista, prava vitgenštajnovska *jezička igra* sa dišanovskim *ready made*-ima koji nemaju autonomno umetnički analitički problem, već su vitgenštajnovske filozofske i dišanovske umetničke taktike upotrebljene za pokretanje sceničnog diskursa o političkoj traumi eksjugoslovenske klaustrofobičnosti. Reč je o nemogućoj političkoj, ali ljudskoj komunikaciji. Zatim, Szombathy u objektu *Kofer* (1997) tematizuje odlazak, suočenje sa napuštanjem, krajem jednog sveta. Prostori bivše Jugoslavije su prostori napuštanja (izbeglice, emigranti, apatridi). Rad je realizovan tako što je u kofer spakovana zastava Jugoslavije, pletena putna torba sa narodnim motivima sa Balkana, naslovnica novine *Politika* sa obaveštenjem o smrti predsednika SFRJ Josipa Broza Tita, sekira, savijena karta Jugoslavije i registarska tablica sa traktora iz Gospića nađena na Mostu slobode prilikom prelaska izbeglica iz Krajine kroz Srem u Bačku. Szombathy je izveo proces kodiranja postsocijalizma u nekadašnjoj Jugoslaviji upotrebom objekata koji funkcionišu kao kodovi jedne “objektne memorije”: sećanja na kraj. Uznemirujuća sećanja su centralna tema ovog dela. Sličnom procedurom objektnog kodiranja prostorne scene ili mape sećanja na državu i sistem multikultura u nestajanju realizovao je instalacijama *Yugoslav Story* (izložba *Diskretni modernizam*, Galerija “Zlatno oko” 1996) i *Sastajalište* (Memorijal Nadežde Petrović, Čačak, 1998). Instalacija *Raskršća* (izložba *Prestupničke forme*, Konkordija, Vršac, 1998) je trag trošnosti – i tu Szombathy na veoma lucidan način dolazi do antiformalnih taktika koje su u isto vreme koristili i novi britanski umetnici devedesetih Sarah Lucas i braća Chapman). Ali, dok su oni dekonstruisali mitologiju realnosti britanskog neoliberalnog i klasnog društva, Szombathy je provocirao trošnosti/entropičnosti postsocijalizma na Balkanu. Izložio je odela, kravate, kofer sa ozvučenjem (čuje se tekst lekcije hrvatskog jezika za strane turiste), ostaci metaka na zidovima, prljavština i nered kao na nekavom ratnom terenu. Szombathy je povodom ovog dela zapisao:

U geografskom prostoru, koji je uvek bio raskršće raznih etničkih i kulturalnih strujanja, na završetku XX veka, opet smo svedoci tragičnih potresa i društvenih previranja. U nemogućnosti uspostavljanja civilizovane ljudske komunikacije govor odjednom menja svoju narav i tako, na primer, metak postaje njegovo esencijalno sredstvo. Metak stupa u funkciju elementarnog govora i raspoznavanja, on postaje sredstvo komunikacije, to jest vrsta govora. Instalacija kao umetnički žanr, po mom shvatanju, ne trpi veštačke efekte. Ona nije pozorišna scenografija nego sadrži realne materijalne elemente, svoje rekvizite crpi iz stvarnog života jer je jedino na taj način stvarna i istinita. U instalaciji *Raskršća* artificalni momenti se potiskuju na minimalnu prisutnost, estetika gubi svoju tradicionalnu vrednost, sve je stvarno kao i u životu. Rad je memento svim stradalnicima istorijskih tragedija.<sup>260</sup>

Evidencija partikularnog i univerzalnog zla, istorijskih i geografskih konflikata, artificalnog i realnog, nužnog i arbitrarnog, nasilnika i žrtve itd. onaj je skup koncepata koji kroz instalacije postaju čulni događaji, od kojih se očekuje telesna, ali i moralna, ali i intelektualna, ali i politička, i, svakako, simbolička afektacija.<sup>261</sup> Szombathy je radio na prostorima koji deluju, čije delovanje kroz događaj suočenja posmatrača i konfiguracije objekata ima konsekvence na njegov doživljaj/razumevanje aktuelne politike tranzicijske Jugoslavije.

Projekt *Zastave* (Ludoško jezero kraj Subotice, 1972) nastao je izlaganjem različitih zastava u slobodnom prostoru. Reč je o intervencijama u slobodnom prostoru, a to znači o postavljanju uzoraka jugoslovenske zastave u prirodnim (Glavica na Fruškoj Gori, 1972) ili urbanim (mesto Hajdukovo, 1972) eksterijerima. Ovaj rad je poslužio kao polazište za istoimene performanse iz 1993. i 1995. Kasnije, 1993. godine, proces je razvijen od intervencije u prostoru u performans. Izlaganje jugoslovenske zastave ukazuje na dramatično *brisanje traga*.<sup>262</sup> Zastava izlagana 1972. politička je igra sa državnim, zakonom zaštićenim, znakom. To je u ekspresivnom smislu neutralna mikroprovokacija unutar realnog socijalizma. Zastava izlagana 1993. je brisani trag političkog simbola koji sada pripada istoriji, koji nema aktuelnu političku denotaciju i koja je osnova za dramatični i ekspresivni performans. Performansi koje izvodi tokom devedesetih godina su događaji u kojima se uspostavlja pokušaj prekidanja mimetičkog i mimikrijskog rada sa simbolima: simbol, brisani simbol, trag, oživljeni simbol. Performans *Zastave 1* (Galerija Most, Novi Sad, 1993, dokumentovan video snimkom) je provociran tada aktuelnim društveno-političkim zbivanjima kroz metamorfozu zastave titoističke samoupravne druge Jugoslavije. Pored njega učestvuju: Igor Bartolec, Kalman Jodal, Sava Kuzmanović i

259 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, str. 40.

260 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, str. 42.

261 Videti o novoj teoriji ekspresije: Brian Massumi (ed), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

262 Jacques Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, iz: *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, str. 293–340.

Severin Trifunović. Izvođači izvode telesne pokrete karakteristične za izvođenje na socijalističkim sletovima. Oni u vis dižu usijane pegle, kako kaže Szombathy, simbole samogorećeg umetnika. Umetnik vrelom peglom buši veliku zastavu kroz petokraku. Medicinska sestra mu vadi krv u epruvetu koju on prosipa na Bosnu na velikoj mapi Evrope. Čitaju se stihovi o zastavi raznih pesnika. Publici se dele partijske značke kao simboli prošlog sistema. Szombathy druge izvođače udara probušenom zastavom. Performans *Zastave II*<sup>263</sup> (Galerija “Zlatno oko”, Novi Sad, 1995, dokumentovan video snimkom i fotoaparatom) tematizovanje je nealegorijsko (doslovno telesno) i alegorijsko (preopterećeno simbolima) raspada druge Jugoslavije. Szombathy u mačevalačkoj beloj uniformi leži na bolničkom krevetu. Iz njegove leve ruke kaplje krv na listove Ustava SFRJ iz 1974. U ispruženoj desnoj ruci drži dugačka klešta kojima dodiruje metalni reljef na kome je prikazano lice Josipa Broza Tita. Reljef leži na nakovnju. Pored nakovnja stoji čovek u potpuno crnom odelu, sa crnom terorističkom maskom. U ritmu muzike udara maljem po nakovnju, tj. po licu Josipa Broza Tita. Neprestano i naizmenično čuju se odlomci kompozicije *Država* grupe Lajbah (Laibach) i kompozicije *Druže Tito mi ti se kunemo* koju izvodi Zdravko Čolić. Szombathy konstruiše i izvodi neku vrstu postsocijalističkog tragičkog spektakla. Istovremeno konstruiše i dekonstruiše alegorijske slike koje referiraju raspadu SFRJ. Njegovo izvođenje je ekspresivno na način u kome se pasivno telesno i ekstatičko simboličko konfrontiraju na samom telu umetnika. Performans je izvedeni simulakrum sa konkretnom datošću i prisutnošću u svetu koji “prodire” kroz naslage simboličkih (metaforičnih, alegorijskih) političkih značenja. Szombathy, zato, kaže:

U performansu je sve kao u životu jedan prema jedan, i u smislu korišćenja materijala i rekvizita, nož je nož i ako sečem onda zaista sečem, a ako je krv onda je prava krv a ne boja. Nema trikova. Ne mogu da lažem.<sup>264</sup>

Umetnik izlaže svoje telo kao objekt u prostoru koji ispunjavaju brisani i aktuelizovani tragovi istovremeno i popularne i visoke kulture realsocijalizma i države Jugoslavije. Nekadašnja država postoji samo kao brisani trag unutar aktuelne traume i traumatskog potiskivanja i ispoljavanja “istine” koja izmiče, mada je na otvorenom telu koje krvavi pokazana. Ovaj rad kao da demonstrira pokaznu nekazivost istine ili, lakanovski rečeno: *nemogućeg Realnog*. Potisnuto, obrisano, prisutno, skriveno i evocirano brutalno se suočavaju i retorički prenaplašavaju laganim oticanjem krvi, povezanim sa udarima malja. Szombathy na način retroavangarde priziva istrošenosti simbola i mitova realnog socijalizma (na primer, ukazivanje na mitove o radničkom poreklu predsednika i maršala druge Jugoslavije Josipa Broza Tita ili ukazivanje na “traumatičnu” poziciju SFRJ Ustava iz 1974. u nastajanju antijugoslovenskog političkog mnjenja u miloševićevskoj Srbiji ili konfrontiranje protitoističke pesme *Druže Tito mi ti se kunemo* u njenom popularnom ili pop-soc-estetizovanom izvođenju nakon Tita (sa inicijalno postsocijalističkim hard diskursom industrijskog roka Laibacha koji je anticipirao nastupajuću epohu nacionalnih država). Ovo Szombathyjevo delo je, svakako, jedno od izuzetnih postmodernih i postsocijalističkih spektakularnih suočenja sa užasima raspada SFRJ provokativnim i direktno prezentovanim iskustvom umetnika koji preuzima odgovornost da svojim telom i svojom empirijom rekreira “užase rata” za sve nas (ma ko to, kada i gde bio).

### Slučaj SKC-a ili o beogradskom konceptualizmu 1971–1983.

Dve su institucije u Srbiji druge polovine XX veka ostvarile izuzetni proboj i nadilaženje lokalne nacionalne modernističke kulture: to je Muzej savremene umetnosti u periodu uprave Miodraga B. Protića (od sredine šezdesetih do kraja sedamdesetih godina) i Studentski kulturni centar sa Galerijom SKC-a<sup>265</sup> (kustosi: Dunja Blažević, Biljana Tomić), Galerijom Srećna nova umetnost<sup>266</sup> (Jasna Tijardović, Slavko Timotijević, Milan Jozić, Goranka Matić, Dragica Vukadinović, i dr), muzičkim<sup>267</sup> (Branislava Šaper, Miša Savić, Milimir Drašković) i filmskim<sup>268</sup> (Božidar Zečević, Dragomir Zupanc, Nebojša Đukelić, Slobodan Šijan) programom. Muzej savremene umetnosti je nastao u okvirima projekta modernosti, a to znači u rasponu od uspostavljanja socijalističkog modernizma sredinom šezdesetih godina XX veka do anticipiranja

263 Bálint Szombathy, *Zastave II* (1992), iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 186–187.

264 Bálint Szombathy, u: Majda Adlešić, *Krv a ne boja: razgovor sa Bálintom Szombathyjem*, iz: Sava Stepanov (ed), *Performans 95*, Zlatno Oko, Novi Sad, 1995, str. 7.

265 Biljana Tomić, “Iskazivanje stava permanentne aktuelnosti”, iz: *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 83–89; i Miško Šuvaković, “Ideje, konteksti, procedure i činjenice – Jedna izuzetna istorija – likovni program SKC-a”, iz: *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 90–102.

266 Slavko Timotijević, “U početku behu drangularijum i mala galerija”, iz: *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 227–240.

267 Miroslav – Miša Savić, “Situacija muzika”, iz: *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 163–172.

268 Vladimir Blaževski, “Tragovi cikličnih potresa”, iz: *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 131–139.

zamisli i praksi visokog i poznog modernizma. Umetnički programi SKC-a,<sup>269</sup> naprotiv, nastaju na poznomodernističkoj i postmodernističkoj kritici dominantnog umerenog modernizma, ukazujući: (a) na pojave internacionalne, akcione, ekscesne, ambijentalne, eksperimentalne, kritičke i analitičke umetnosti u sedamdesetim godinama, (b) na pojave transnacionalne eklektične, citatne, kolažne, montažne, alternativne i fiktionalne umetnosti osamdesetih godine i (c) na pojave pluralne apstraktne, objektne, antiformalne i tehnološke umetnosti (devedesete godine).<sup>270</sup>

Likovni program je započeo rad aprila 1971. godine. Umetnički i teorijsko-kritički rad je karakterisalo izlaganje aktuelnih umetničkih tendencija, pokreta, pojava ili individualnih autora koji svojim radom problematizuju prirodu umetnosti kao umetničke, društvene ili kulturalne prakse. Potencirane su prakse koje eksperimentalno, kritički i teorijski prevazilaze *normalnu*, utvrđenu i dominantnu umetničku produkciju sredine. Takve prakse su bile: procesualna umetnost, konceptualna umetnost, prošireni mediji, politička umetnost, analitička umetnost, *body art*, performans, video umetnost, novi dizajn, eksperimentalna arhitektura, transavangarda, neoekspresionizam, umetnost *novog talasa*, nova skulptura, neokonceptualna umetnost, modernizam posle postmodernizma.<sup>271</sup>

Paralelnost konkretnog umetničkog rada i teorijsko-kritičkih praksi bliskom saradnjom umetnika, kritičara, teoretičara i istoričara umetnosti, odnosno naglašavanjem refleksivnih i autorefleksivnih razumevanja prirode i koncepta umetnosti. Niz kritičara je formirao i razvio gledišta i interesovanja u okviru programa SKC-a: Dunja Blažević, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Jasna Tijardović, Slavko Timotijević, Nikola Vizner, Dragica Vukadinović, Bojana Pejić, Goranka Matić, Seka Stanivuk, Nada Seferović, Lidija Merenik, Dejan Sretenović, Darka Radosavljević, Danijela Purešević, Dobrila Denegri, Jelena Vesić i drugi. Aktivizam i koncepcije istoričarke umetnosti, kritičarke i voditeljke galerije Biljane Tomić usmeravale su galerijski razvoj likovnog programa. Pri tome, između Galerije SKC-a i Galerije Srećna nova umetnost postojala je, s jedne strane, permanentna saradnja i podrška, a s druge strane, konkurencija i borba za umetnike i koncepte. Najgrublje govoreći, Galerija SKC-a je razvijala elitistički eksperimentalni program, a Galerija Srećna nova umetnost je uvodila pop i popularne aspekte masovne kulture u umetnički eksperiment.

Najvažniji segment rada bio je zasnovan alternativnim obrazovanjem mladih umetnika nakon završenih umetničkih škola, kao i profesionalna prezentacija rada umetnika (galerijska artikulacija savremene umetničke produkcije na jugoslovenskoj, srpskoj i beogradskoj sceni) i prezentacija internacionalnih i transnacionalnih svetova umetnosti, kritike i teorije. Dok je Dunja Blažević (1944) razvijala kritičko-kustoske taktike emancipovanog i humanistički orijentisanog neomarksističkog rada u alternativnom galerijskom prostoru, a Slavko Timotijević (1949) praksu kritičara u epohi popularne i masovne medijske kulture i potencijalnog tržišta, oblici kritičkog rada i ponašanja *kritičara na delu*<sup>272</sup> karakteristični su za delovanje Biljane Tomić.

Produkcija i postprodukcija umetničkog rada je određena radionicama, te samostalnim, grupnim i autorskim izložbama na kojima se prezentovao rad umetnika sa jugoslovenske scene koji su ponikli u SKC-u ili oko njega, te umetnika koji su delovali u Beogradu ili su dolazili iz drugih sredina. To su, između ostalih: Radomir Damnjan, Neša Paripović, Marina Abramović, Era Milivojević, Raša Todosijević, Zoran Popović, Gergelj Urkom, Balint Szombathy, Olga Jevrić, Bora Iljovski, Zoran Belić W., Nenad Petrović, De Stil Marković, Vlasta Mikić, Tahir Lušić, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Julije Knifer, Tomislav Gotovac, Boris Bučan, Marko Pogačnik, Andraž Šalamun, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Vlasta Delimar, grupa *Laibach*, i drugi.

Prezentacija internacionalnih i transnacionalnih svetova umetnosti, kritike i teorije odvijala se tokom dvadeset pet godina kroz nekoliko karakterističnih modela: samostalne ili grupne izložbe umetnika, radionice, predavanja kritičara, kustosa, galerista i teoretičara umetnosti, i, možda kao najvažnije, festivale. U Studentskom kulturnom centru su izlagali savremeni internacionalni umetnici i umetnice, koji su bili na počecima karijere ili, rede, na umetničkom vrhuncu: Gina Pane, Luigi Ontani, Joseph Beuys, Tom Marioni, Francesco Clemente, Art&Language, Simone Forti, Peter Weibel, grupa Theatre of Mistakes, Klaus Rinke, Nunzio, Jürgen Partenheimer i dr. Od kritičara, kustosa i teoretičara umetnosti mogu se spomenuti: Jean Louis Schefer, Achille Bonito Oliva, Filibert Menna, Germano Celant, Rosetta Brooks, Barbara Reise, Giancarlo Politi, Adriano Altamira, Klaus Honnert, Floris Neüss, Georges Boudaill, Catherine Millet, Antonio d'Avosa, Kaspar Köening, Rudi Fuchs, Harald Szeemann, Ida Pinicelli, Marisa Vescovo, Aldo Rossi, Heinrich Klotz, Donald Kuspit, Wolfgang Becker, Stephen Schmidt Wulffen, Lucius Grisenbach, Timothy Druckrey. Zamisao susreta i festivala se ukazala kao izuzetno funkcionalna forma pošto je omogućavala da se u kratkom periodu realizuju izložbe, performansi, projekcije, razgovori, odnosno da se suoče različite discipline umetničkog rada (film, teatar, muzika, likovne umetnosti) koje se uobičajeno ne suočavaju u institucionalnoj podeli rada u kulturi. U pitanju su sledeći festivali i internacionalni

269 Retrospektivni katalozi Studentskog kulturnog centra su: *Prvih deset godina SKC, SKC*, Beograd, 1981; *Ovo je Studentski kulturni centar; SKC*, Beograd, 1986; i *Ovo je studentski centar – Prvih 25 godina, SKC*, Beograd, 1996.

270 Ješa Denegri, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003.

271 Ješa Denegri, "Studentski kulturni centar kao kulturni fenomen i umetnička scena", iz: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003, str. 9–14.

272 Ješa Denegri, "Kritika na delu Biljane Tomić", iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 73–81.

susreti: *Aprilski susreti – Festival proširenih medija*<sup>273</sup> (1971–1977. i 1992), *Performans susret*<sup>274</sup> (1978), *Dani italijanske kulture* (1979), *Likovna radionica Klause Rinkea* (1980), *Video susreti* (1979, 1983, 1985, 1986, 1987), *Godišnjice SKC-a* (1981, 1986), *Mlada poljska kultura* (1981), *Dani perestrojke* (1989), *Majski projekt* (1989). Biljana Tomić je programski odredila smernice *Aprilskih susreta – Festivala proširenih medija*:

1. prošireni medij – širenje umetničkih jezika
2. prošireni medij – umetnost u funkciji umetnosti
3. prošireni medij – ka totalnoj umetnosti
  - 1.1 teze proširenih medija u samoj osnovi sadrže ideju proširenih jezičkih mogućnosti izražavanja u umetnostima, zavisno od sredstava i prostora realizovanja, odnosno od njene otvorenosti prema drugim oblastima umetničkog i duhovnog istraživanja.
  - 2.2 posmatrajući proširene medije, kao mogućnost preispitivanja umetnosti u smislu njene funkcije i projekcije na zbivanja u svetu, nameće se odgovor da umetničke pojave, koje se danas javljaju, već svojim nastankom problematiziraju same sebe i jedino se mogu objasniti terminima umetnosti, odnosno umetničkim pojmovima koje vreme nalaže.
  - 3.2 prošireni mediji kao pretpostavka totalne umetnosti, proširuju sam smisao datog termina i uvode ga u nove oblasti izražajne i senzorijske komplementarnosti među umetnostima, u nove forme ponašanja.<sup>275</sup>

Takođe, kustosi SKC-a priređuju prezentacije rada jugoslovenskih umetnika na internacionalnoj sceni – izložbe i radionice u Edinburghu, Warszavi, Modeni, Genovi, Düsseldorfu, Parisu, Zagrebu, Šempasu, Sarajevu, Ankari, Venezueli, Minhenu, Budimpešti, Los Angelesu.

Likovni program je podržavao nekoliko oblika delovanja koji istupaju iz usko shvaćenog domena likovnosti i njenih umetničkih evolucija, a to su dizajn, arhitektura, minimalna muzika, rok-pank i novotalasna muzika, moda i poezija. Značajna su istraživanja i prezentacije arhitektonskog rada. U domenu prezentacije arhitekture karakteristična su dva perioda: početkom sedamdesetih arhitektura i dizajn se postavljaju kao egzistencijalne i revolucionarne discipline koje omogućavaju da se autonomija modernističke umetnosti prevaziđe u njenom neutilitarnom i modernističkom smislu (ideje leve kritičke prakse je zastupala Dunja Blažević) i od kraja sedamdesetih tokom osamdesetih, diskurs o arhitekturi se koncipira kao područje potencijalnog postmodernističkog fikcionalnog i retoričkog hiperestetizma, kojim se suočavaju različite umetnosti i umetničke prakse (pluralne i liberalne koncepcije Biljane Tomić).

Na srpskoj umetničkoj sceni 1970. godina označava pojavu konceptualne umetnosti (novosadski i subotički konceptualizmi) i uvođenje konceptualne umetnosti kao postavangardne umetnosti. Postavangardni konceptualizam u Beogradu nastaje i odvija se u Studentskom kulturnom centru koji je osnovan 1971. Studentski kulturni centar je trofej studentske pobune iz kasnih šezdesetih godina XX veka, a tokom sedamdesetih je središte kosmopolitske, intelektualne te umetničke eksperimentalne i kritičke produkcije poznog konceptualnog i postkonceptualnog rada. SKC je istovremeno bio i rezervat i laboratorija i druga scena u odnosu na dominantnu kulturu. Funkcionalna granica između umetnika i publike tada gotovo da nije postojala. Likovni program Studentskog kulturnog centra je nastao saradnjom većeg broja umetnika i kritičara koji nisu pripadali neoavangardističkom talasu šezdesetih, ali ni dominantnoj umereno-modernističkoj liniji ili različitim retrogradnim antimodernizmima, već postšezdesetosmaškim političko-kritičkim, analitičkim i analitičko-sintetičkim praksama i oblicima ponašanja.

Ishodišni profil ili idejni kôd umetničkog programa SKC-a označile su dve izložbe: *Drangularijum* (jun 1971) i izložba konceptualne umetnosti Nene Baljković i Brace Dimitrijevića *In Another Moment* (septembar 1971).

Za izložbu *Drangularijum* umetnici su bili pozvani da izlože slobodno izabrane (drage) objekte, zapravo neku vrstu izabranih ready made-a. Izložba *Drangularijum*<sup>276</sup> je označila rascep u beogradskoj novoj umetnosti na tendencije umerenog modernizma (Radomir Reljić, Halil Tikveš, Evgenija Demnievska, Bojan Bem), pozneneoavangarde ili gradske alternative (Stevan Knežević, Dušan Otašević, Grande, Bora Iljovski) i nastajuće postdadaističke i konceptualističke postavangarde (Radomir Damjanović Damnjan, Marina Abramović, Neša Paripović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Gergelj Urkom, Slobodan Era Milivojević). Grubo govoreći, umereni modernizam je zastupan modernizovanim egocentričnim figurativnim estetizmom karakterističnim za, takozvano, štafelajsko slikarstvo. Poznu neoavangardu karakteriše ludistički eksperiment i fetišistički odnos prema objektu. Nastajuću postavangardu određuje autokritika modernističkih oblika izražavanja (Damnjan) i postdijanovsko preispitivanje i problematizovanje statusa netipičnog umetničkog objekta (Abramović, Paripović, Zoran Popović, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Raša Todosijević). Zoran Popović je izložio “drage” objekte: radio, šah i album sa fotografijama. Marina Abramović je izložila tri različite strukture:

273 *Prošireni mediji*, SKC, Beograd, 1975.

274 *Performans susreti*, SKC, Beograd, 1978.

275 Biljana Tomić, “Pretpostavke totalne umetnosti”, iz: *Prošireni mediji*, SKC, Beograd, 1975, str. n.n.

276 *Drangularijum*, SKC, Beograd, 1971.

*Oblak I, Oblak II, 334* i naočare. Bora Iljovski je izložio poluduboke čizme, kesu "Ja" i šoljicu kafe. Slobodan Milivojević Era je izložio krojačke dezene. Bojan Bem je izložio senku malog misterioznog objekta. Dušan Otašević je izložio zastavu Saveza komunista Jugoslavije. Raša Todosijević je izložio svoju devojkicu Marinelu, plavu natkasnu sa flašom, stolicu za malečkog Kaldera. Gergelj Urkom je izložio zeleno cebe. Josif Alebić je izložio rukavice. Radomir Damnjan je izložio pismo o 'stvaralaštvu'. Neša Paripović je izložio držač za pepeljaru i paralopiped istih dimenzija itd.

Izložbu *In Another Moment*<sup>277</sup> su koncipirali Nena i Braco Dimitrijević. Na izložbi su učestvovali vodeći internacionalni i domaći konceptualni umetnici, kao što su Robert Barry, Joseph Beuys, Daniel Buren, Victor Burgin, Ian Dibbets, Barry Flanagan, Douglas Houbler, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Ian Wilson, grupa (Ξ – Kôd i Grupa OHO. Ovom izložbom su postavljeni za *galerijski rad* SKC-a kriterijumi internacionalnih saradnji i izvođenja problemskih (ideoloških, konceptualnih) modela istraživanja, ponašanja i izražavanja u savremenoj umetnosti. Izložba *In Another Moment* bila je reciklaža zagrebačke alternativne internacionalne izložbe konceptualne umetnosti *At the Moment* održane u haustoru u ulici Frankopanska 2a u Zagrebu 23. aprila 1971.<sup>278</sup> Umetnik Braco Dimitrijević i kustoskinja Nena Dimitrijević su organizovali izložbu konceptualnih umetnika (Robert Barry, Joseph Beuys, Daniel Buren, Victor Burgin, Ian Dibbets, Barry Flanagan, Douglas Houbler, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Ian Wilson, i dr.) pri čemu je izložba bila istovremeno ponuđena kao izložba konceptualnih umetničkih dela i kao koncept/događaj vaninstitucionalnog izložbenog umetničkog delovanja.

Tokom prve tri godine rada likovnog programa SKC-a (1971–73) ustanovljeno je nekoliko karakterističnih usmerenja: (1) autokritika slikarskog modernizma i njegova konceptualna, ideološka i statusna dekonstrukcija (Radomir Damnjan [1936]), (2) emancipacija od likovnog stvaranja ka bihevioralnom, ambijentalnom, performerskom i konceptualnom radu (grupa šest autora: Neša Paripović, Gergelj Urkom, Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović i Slobodan Era Milivojević) i (3) aktivistički i performativni, najčešće ludistički urbani i akcionistički rad, *Ekipe A*<sup>3</sup> (1970–74).

Sredina i druga polovina sedamdesetih godina obeležena je kritičkim i analitičkim intelektualizmom i izražajnim, tj. medijskim razudenostima poznog konceptualizma, kao i izlaskom umetnika formiranih oko SKC-a na internacionalnu scenu. Marina Abramović nakon nastupa na *Pariskom bijenalu mladih* 1975. započinje uspešnu i ekskluzivnu internacionalnu umetničku karijeru. Ona deluje u domenu *body arta*, performansa i video umetnosti. Njen rad koincidira sa feminističkom umetnošću, novom spiritualnošću i postmodernom teatralizacijom ponašanja i života umetnika. Tokom 1974, 1975. i 1976. dolazi do uspostavljanja *političke prakse*<sup>279</sup> umetnika kao rasprave, kritike, subverzije i provokacije institucionalnog sistema umetnosti i kulture. Nastaje neformalna grupa-pokret-izložba-publikacija *Oktobar 75*:<sup>280</sup> Jasna Tijardović, Dragan Stojanovski, Raša Todosijević, Goran Đorđević, Zoran Popović, Slavko Timotijević, Ješa Denegri, Nena Baljković, Dragica Vukadinović, Bojana Peić, Dunja Blažević i Vladimir Gudac. Vodeće ličnosti grupe, Dunja Blažević, Jasna Tijardović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Goran Đorđević, deluju u domenima neomarksističke kritike bliske internacionalnoj novoj levici, ali i u domenu apologije samoupravnog društva. Zoran Popović i Jasna Tijardović su 1974. postali bliski sa njujorškim delom grupe *Art&Language*. U pitanju je poslednji talas kritičke neomarksističke umetnosti i umetničkog sindikalnog aktivizma.

Tu i tada se desio temeljni raskol beogradskog konceptualizma. Nastale su u prvom momentu dve strane, a zatim je nastala i treća. Postavangardna konceptualistička avangarda prvo se pocepala na levo i desno krilo ili preciznije, na angažovano političko i formalističko-analitičko krilo. Angažovani politički umetnici i kritičari (Popović, Todosijević, Đorđević, Jasna Tijardović, Dunja Blažević) smatrali su da umetnička praksa treba da se razvija kao kritička i subverzivna praksa u prostoru između umetnosti, kulture i politike. Rad su videli kao klasno determinisanu praksu u tradiciji levih revolucionarnih umetničkih i političkih tendencija. Popović i Todosijević, kao vodeće umetničke ličnosti, diktirale su svoje interpretacije leve kritičke umetnosti. Za Popovića, leva kritička umetnost je bila radikalna, ekstremna i ne nužno partijska aktivnost provokacije i kritike odnosa baze i nadgradnje u umetnosti, kulturi i društvu. Popović je skup nepreciznih i nedovoljno artikulisanih kritičkih i levičarskih zamisli doveo do ekstremnog bihevioralnog stava bliskog novom socijalističkom postkonceptualnom realizmu.<sup>281</sup> On je, ako se retrospektivno rekonstruiše njegov tadašnji rad, svoje ponašanje (skup uverenja, govornih akata i oblika komunikacije) zasnovao kao intelektualni *ready made*. Umesto objekta njegovi *ready made-i* su bili "levičarske ideje" (nova levica, kritička i subverzivna umetnička praksa, socijalni realizam, socijalistički realizam). Takva vrsta rada je bila negativno usmerena istovremeno i ka formalističkom analitičkom radu kao nerevolucionarnom (*autonomaškom*) i ka oficijelnom umereno modernističkom radu postrealsocijalističkih umetnika koji su sredinom sedamdesetih godina dominirali umetničkom scenom u Beogradu. Za razliku od Popovića,

277 *In Another Moment*, SKC, Beograd, 1971.

278 Pozivnica za učešće u izložbi *At the Moment*, u: Christian Schlater (ed), *Conceptual Art — Conceptual Forms*, Galerie 1900–2000, Paris, 1990, str. 30.

279 Ješa Denegri, "Politicizacija nove umetnosti sedamdesete", iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti — Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str.193–206.

280 *Oktobar 75*, SKC, Beograd, 1975.

281 Ješa Denegri, "Zoran Popović", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979. Uporediti sa: Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.



Todosijević je politički i kritički impuls sproveo kroz ironijske, parodijske i postdadaističke forme subverzije specifičnih kôdova, vrednosti, identiteta i značenja beogradske umereno modernističke kulture i umetnosti. Todosijević je praksu koncentrisao oko provokacija vrednosti i poetika na lokalnom umetničkom tržištu i u lokalnom obrazovnom umetničkom sistemu. Druga strana, na primer, pojedini članovi Grupe 143, zalagala se za radikalnu autonomiju umetnosti naspram očekivanog političkog funkcionalizma unutar samoupravnog socijalizma. Njihov rad je bio orijentisan ka neutilitarnosti, nepartijnosti, epistemološkom istraživanju jezika i diskursa umetnosti, te etičkom (a ne političkom) izjašnjanju. Drugim rečima, Grupa 143 se nije zalagala za umetnički aktivizam, već za teorijski intertekstualizam. Treća strana je, neočekivano, nastala iz političko-kritičkog konceptualističkog krila, unutrašnjim sukobom između nepartijskih koncepata umetnika i partijskih institucionalnih interesa koje je zastupala istoričarka umetnosti Dunja Blažević. Pokazalo se, još jednom, da leva kritička i politička umetnost može biti tolerisana od komunističke partije (tj. *Saveza komunista*) ili njenih reprezenata sve dok ostvaruje barem prividnu apologiju vladajućoj ideologiji i ideološkim institucijama. Kada se pokaže da te apologije nema ili da nije dovoljna dolazi do sukoba koji se može opisati starom boljševičkom alegorijom o sukobu onih koji su za permanentnu revoluciju i onih koji su za dovršenje revolucije i institucionalno utvrđivanje “stečenih” revolucionarnih dobitaka ili teritorija vlasti.

Sredinom sedamdesetih (1973–78) uspostavljaju se analitičke i semiološke produkcije kao oblici istraživanja prirode i koncepta umetnosti, odnosno jezičkog, ideološkog, naučnog, etičkog i filozofskog determinisanja intuicija i produkata umetničkog rada. Nastaju: (a) analitička produkcija Gorana Đorđevića (1950) usmerena ka istraživanju vizuelno -matematičkih formalnih vizuelnih struktura u kvadratnom sistemu,<sup>282</sup> (b) sistemi pojmovno-vizuelnog prikazivanja i izražavanja unutar savremene masovne i medijske kulture grupe Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), i (c) analitičke i kritičke epistemološke proteorijske prakse Grupe 143; ili (d) metamuzički i postminimalistički eksperimenti grupe kompozitora (Miša Savić, Lazarov, Miodrag Pashu, Vladimir Tošić i Milomir Draškić).

Delovanje u domenu eksperimentalne muzike započinje u drugoj polovini sedamdesetih godina. Miša Savić realizuje instalaciju *Zatvoreni zvuk* u Divanhani SKC-a oktobra 1976, a, zatim, organizuje javno slušanje *Nove/minimalne muzike*<sup>283</sup> (John Cage, La Monte Young, Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich). Grupa *Opus 4* osnovana je februara 1980.<sup>284</sup> Članovi grupe *OPUS 4* bili su kompozitori i višemedijski umetnici Milimir Drašković (1952), Lazarov Miodrag Pashu (1949), Miša Savić (1954) i Vladimir Tošić (1949). Oni su obeležili beogradsku, srpsku i jugoslovensku muzičku i umetničku scenu eksperimentalnim radom u minimalnoj i/ili reduktivnoj muzici, performans umetnosti, video umetnosti, višemedijskim eksperimentima, konceptualnoj umetnosti, metamuzici<sup>285</sup> i teorijskim istraživanjima muzike i interdisciplinarnih odnosa među umetnostima. Na primer, Milomir Drašković je izvodio kritičke performanse usmerene na problematizovanje institucija sveta muzike (*Dirigent*, 1980). Vladimir Tošić je, pored rada na vizuelnim ili grafičkim partiturama, realizovao zvučne ambijente (*Galerijski zvuk*, 1982). Lazarov Miodrag Pashu je radio konceptualne performanse (*Dva vida zvučnog*, 1982) i metamuzička istraživanja. Miša Savić je nomadski preispitivao različite oblasti performans umetnosti razrađujući konceptualne relacije telesnog čina i muzičkog događaja (*Svirati – ne svirati*, 1980). Tokom kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina pokrenuli su veoma živ alternativni muzički život u Beogradu: delovanje *Ansambla za drugu novu muziku*<sup>286</sup> i organizovanje festivala *Druge nove muzike*.<sup>287</sup> Često su saradivali sa vizuelnim umetnicima u složenim intermedijalnim projektima, na primer sa Rašom Todosijevićem, Zoranom Belićem W, kritičarkom Biljanom Tomić i kustosom Slavkom Timotijevićem. U domaćoj muzičkoj sredini za njihov rad su vezane brojne polemike, sukobi i ekscesi, ali i saradnje sa eksperimentalnim muzičarima prethodnih generacija kao što su Vladan Radovanović i Paul Pignon. Interpretirali su i zastupali emancipatorske ideje američkog kompozitora, teoretičara, anarhiste, pesnika i višemedijskog umetnika Johna Cagea.<sup>288</sup> U Studentskom kulturnom centru su došli u kontakt sa domaćim i internacionalnim konceptualnim umetnicima, sa iskustvima fluksusa, višemedijskim istraživanjima i, svakako, sa američkom minimalnom muzikom.<sup>289</sup> Razradili su praksu i teoriju reduktivne minimalne muzike.<sup>290</sup> Izveli su značajne eksperimente u domenu metamuzike ili, kako je to nazivao Lazarov Miodrag Pashu, “novi fenomenalizam”. Imali su brojne nastupe u zemlji (Muzički bijenale u Zagrebu, Tribina u Opatiji) i inostranstvu (performans festivali i izložbe).<sup>291</sup> Njihov rad na dramatičan način obeležava prelaz iz epohe moderne u epohu postmoderne, odnosno, oni su nedvosmisleno indeksirali nulti stupanj

282 Goran Đorđević, Vojislav Radulović, *Vizuelno predstavljanje procesa u kvadratnom sistemu*, autorsko izdanje, Beograd, 1974; Goran Đorđević, *Neki elementi analize prostorno-kvadratnih struktura i procesa*, Galerija SKC-a, Beograd, 1976; Goran Đorđević, *O neograničenim prostornim strukturama dimenzije n 1, 2, 3, 4 i 5*, Galerija SKC-a, Beograd, 1978.

283 Miša Savić, *Nova/minimalna muzika*, Galerija SKC-a, 1977.

284 Vladimir Tošić, *Opus 4 – Dokumenti*, SKC, Beograd, 2001.

285 Lazarov Miodrag Pashu, Miroslav Miša Savić, Milomir Drašković, *Primeri ideosema*, izdanja Milomira Draškovića, Beograd, 1983.

286 *Ansabl za drugu novu muziku*, SKC, Beograd, 1980.

287 *Druga nova muzika*, SKC, Beograd, 1984.

288 Miša Savić, Filip Filipović (eds), *John Cage – Radovi / tekstovi 1939–1979, ... izbor*, Radionica SKC, Beograd, 1981.

289 Miša Savić, “Situacija muzika”, iz: *Ovo je Studentski kulturni centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 163–173.

290 Vladimir Tošić, “Redukcionistički principi konstitucije muzičkog dela”, *Zvuk* br. 3–4, Sarajevo, 1986, str. 54–81.

291 Vladimir Tošić, “Javni nastupi grupe Opus 4”, iz: *Opus 4 – Dokumenti*, SKC, Beograd, 2001, str. 145–177.

muzičkog i nulti stupanj umetničkog. Delovanje grupe *OPUS 4* reprezentuje procese poslednjih avangardi XX veka, a to znači da označava poslednje instance razvoja modernizma (minimalna muzika), radikalne pozicije neoavangardi (fluksus strategije) i anticipira postmoderne višemedijske postupke umetničkog rada (konceptualna umetnost, performans umetnost, video umetnost i teorija umetnika).

Pojavljaju se, zatim, istraživanja ambijentalne umetnosti, pre svega Zorana Belića W. (1955) i Nenada Petrovića. Belić i Petrović su samostalno realizovali postminimalističke ambijentalne postavke. Istraživački rad na ambijentalnoj umetnosti prati razvijanje složene analitičke,<sup>292</sup> strukturalističke<sup>293</sup> i fenomenološke<sup>294</sup> teorije (Petrović, Belić, Miško Šuvaković). Zoran Belić Weiss je započeo istraživanja unutar analitičkog slikarstva, da bi se na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine koncentrisao na probleme ambijentalne umetnosti, simboličkih instalacija i pararitualnih performansa, pri čemu je analitičku i semiološku teorijsku i umetničku pažnju usmerio na odnose savremene zapadne umetnosti i ezoteričnih kultura Istoka, pre svega zen budizma.<sup>295</sup> Belić i Petrović realizuju reduktivne prostorne postavke (instalacije, ambijente) koje interpretiraju intertekstualnim i spekulativnim diskurzivnim modelima. Oni pokazuju kako se primarne forme konstituišu kao simbolički modeli, odnosno, kako radikalno istraživanje pojava ambijenta dovodi do obrta iz umetnosti u teoriju u umetnosti. Iz njihovog teorijskog rada nastala je neformalna institucija *Zajednica za istraživanje prostora* (ZzIP).<sup>296</sup>

Sinhrono ambijentalnoj umetnosti i semiološkim istraživanjima, nastaje i praksa primarnog tautološkog slikarstva kao novog materijalizma. To su dela Gradimira Đerića, Milanke Blagojević, Jusufa Hadžifejzovića, Darka Ristića, Zdravka Santrača, Dragana Sovilja, Vese Sovilja, Milorada Vujašanina.<sup>297</sup> Nasuprot analitičkom slikarstvu iz sredine sedamdesetih (Damnjan, Urkom i Todosijević) i materijalističkom primarnom slikarstvu kasnih sedamdesetih, Zoran Belić W. razvija reduktivno slikarstvo zasnovano na simboličkim arhetipskim primarnim strukturama. Belić u tautološke i primarne strukturalno-materijalne odnose pikturalne plohe unosi semantički vredne odnose i efekte, čime anticipira fikcionalizaciju i semantičku opterećenost nastupajućeg postmodernizma.

U to vreme nastaju i prakse alternativne arhitekture (grupa MEČ: Marijan Čehovin, Dejan Ećimović, Slobodan Maldini, Mustafa Musić).<sup>298</sup> Složenost pojava poznog konceptualizma se proteže sve do kraja 1981. godine, kada se pojavljuje niz umetnika koji će predvoditi eklektički postmodernizam osamdesetih, ali tada rade u konceptualističkom, primarno slikarskom i ambijentalnom maniru (Mileta Prodanović, Tahir Lušić, Milovan Marković, Vlasta Mikić). U oktobru 1980. godine odvija se radionica Klause Rinkea, koja za postpedagoški rad Galerije SKC-a predstavlja prelomni trenutak. Do tada intelektualni, teorijski i ideološki rad umetnika u redakciji likovnog programa i na seminarima preobražava se u praktični proizvodni rad umetnika.

Tokom 1982. dolazi do obrta ka *novoj slici*, a to znači ka eklektičnom postmodernizmu.<sup>299</sup> Eklektični postmodernizam je bio nagovešten nizom predavanja i izložbi: predavanja o arhitekturi Slobodana Maldinija, nastupom nemačkog slikara Jürgena Partenheimera, predavanjem o slikarstvu italijanskog kritičara Antonija d'Avosse i izložbom *Novi obrt – slikarstvo* u organizaciji kritičara Marjana Susovskog. Eklektični postmodernizam, zasnovan na ekspresivnom, citatnom, kolažnom i montažnom slikarstvu ostvaren je kroz nekoliko međusobno konkurentskih tendencija. Transavangardna *meka linija* (grupa Alterimago: Nada Alavanja, Tahir Lušić, Vladimir Nikolić, Mileta Prodanović) započinje rad u domenu mitski kodiranog slikarstva, da bi zatim prešla na produkcije fikcionalizovanih instalacija. Blizak transavangardnim fikcionalizacijama, ali u mediju skulpture, jeste rad Mrđana Bajića. Tvrd, provokativna i šokantna produkcija ostvarena je radom neformalne neoekspresionističke slikarske grupe *Žestoki* (De Stil Marković i Vlasta Mikić) i intermedijским ekstatičkim instalacijama i performansima Vesne Viktorije Bulajić. Taj *trenutak karakteriše* zasnivanje nomadskih produkcija, dolazi do prelaženja preko različitih teritorija umetnosti i kulture (direktne veze sa alternativnom rok, pank i novotalasnom kulturom, fikcionalizacije efekata masovnih medija i entropije memorisanih kôdova konceptualne umetnosti).<sup>300</sup>

292 Zoran Belić W., "Naučna i umetnička istina", iz: *Mentalni prostor* no. 4, Beograd, 1987, str. 22–41.

293 Zoran Belić W., "Vežba; konstrukcija", iz: *Mentalni prostor* no. 2, Beograd, 1984, str. n.n.

294 Nenad Petrović, "O Ambijentu", autorsko izdanje, Beograd, 1979; Nenad Petrović, "Tragovi na tlu – zapisi za skicu jednog istraživanja prostora TLA", autorsko izdanje, Blaricum, 1985; i Nenad Petrović, "O ambijentalnoj strukturi prostora umetnosti: ambijentalna umetnost – prilog skici jedne teorije prostora u umetnosti", *Mentalni prostor* br. 3, Beograd, 1986, str. 35–42.

295 Videti: Zoran Belić W., Zdravka Đurić i Miško Šuvaković (eds), *Kulture Istoka – vizuelna umetnost Zapada XX veka* (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Beograd, 1986; ili Zoran Belić W., "Vežba; Krug zazena", *Mentalni prostor* br. 3, Beograd, 1986, str. 164.

296 Miško Šuvaković, "Od konceptualne umetnosti do poststrukturalizma – ZzIP", iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 200–217.

297 Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter (eds), *Milanka Blagojević, Miroslav Dorđević, Jusuf Hadžifejzović, Radomir Kundačina, Milovan Marković, Darko Ristić, Zdravko Santrač, Dragan Sovilj, Veso Sovilj, Milorad Vujašanin*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.

298 Slobodan Maldini, "Novi pokreti: Arhitektura od 1972. do danas – Značajne crte nove arhitektonske misli", iz: *Ovo je Studentski kulturni centar – Prvih 25 godina*, SKC, Beograd, 1996, str. 103–112.

299 *Ovo je studentski kulturni centar* (povodom 15. godišnjice), SKC, Beograd, 1986.

300 Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad, 1995.



Ekipa A<sup>3</sup>, *Crni reflektor*, 1972.



Ekipa A<sup>3</sup>, *Oranje*, Berlin, 1973.



Ekipa A<sup>3</sup>, *Autobus*, Beograd, 1973.

### Grupa A<sup>3</sup>: interventni performans

Grupa A<sup>3</sup> je imala u početku naziv *Ekipa za akciju, anonimnu atrakciju i duhovnu rekreaciju*, da bi ga ubrzo promenila u A<sup>3</sup> (*Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju*).<sup>301</sup> Grupa je delovala između 1970. i 1974. godine. Osnivači grupe su Dobrovoje Petrović (1947) i Jugoslav Vlahović (1949) koji su delovali na beogradskoj *underground* sceni. Na primer, igrali su u hipi-mjuziklu *Kosa*, Atelje 212, Beograd, 1970. Kasnije su se grupi priključili: Rista Banić (1947), Mladen Jevđović (1950), Nenad Petrović (1951) i Slavko Timotijević (1949).

Grupa je delovala u međuprostorima elitne i popularne kulture, zasnivajući praksu ironičnog postdadaističkog intervencionizma ili parodijskog aktivizma u urbanoj kulturi. Namera spajanja umetnosti i života nije bila vođena utopijskim idealitetima, kao kod grupa OHO i KÔD, već umetničkom, kulturalnom ili društvenom provokacijom i trivijalizacijom visokog estetizma neo i postavangarde, odnosno dominantnog socijalističkog modernizma. Njihove karakteristične akcije su bile *Muzičko veče – izložba* (SKC, 1972), *Autobus* (Beograd, 1972), *Crni reflektor* (Galerija SKC-a, 1972), *Oranje* (Zagreb, Berlin, Beograd, 1973), *AH – apsolutni hepening* (Beograd, 1973), *Dejstvo kostima* (Beograd, 1974).<sup>302</sup> Na primer, akcije *Autobus* i *Oranje* su bile bihevioralne intervencije na ulicama grada. *Autobus* je bila parodijska “vožnja” kartonskog autobusa koji su nosili umetnici:

Da se vratim na *Autobus*. Bilo je predviđeno da specijalno sagrađeni autobus (bez poda, prozora i krova, a koji su gurali sami putnici) prevozi publiku sa Trga Republike na izložbu u SKC. Autobus je time, u pretpostavci, imao jednu korisnu funkciju, međutim, on je praktički bio nekoristan iako realan iako je svoju nemoguću funkciju realno obavljao. Uglavnom smo mi bili i putnici i vozili autobus. Braća Petrović su ljubomorno čuvali ideju o autobusu, sve dok nije postala aktuelna za izložbu. Onda su nam rekli, i svi smo stali vikati od oduševljenja. Pravi urnebes je nastao kada smo autobus doterali u Centar, prevozeći prvu grupu prijatelja na izložbu. Poseta na našim izložbama-akcijama ili “predstavama” uvek je bila dobra.<sup>303</sup>

*Oranje* je bilo oponašanje na asfaltu ratarskog rada na zemlji. Intervencija koja dovodi izvedeni čin do aspurda kontekstualizacijom i dekontekstualizacijom. Grupa A<sup>3</sup> je koristila provokativne gestove, činove i oblike ponašanja da bi izazvala “atrakciju”: preuređenje i preusmerenje *pažnje* u kulturalnoj recepciji i potrošnji. Radili su sa nekom vrstom nepotpunog i necelog spektakla (čulnog bihevioralnog događaja) koji je, najčešće, bio upućen provociranju prividno stabilnih kulturalnih konteksta i modela življenja. To je bilo provokativno i akcionističko ponašanje po uzoru na ponašanje umetnika neodade i fluksusa, ali to je bilo i rokersko, hipi, odnosno “zezatorsko” ponašanje karakteristično za urbanu omladinu poznosocijalističkog i poznomodernističkog Beograda. Takođe su karakteristične opsesije “dematerijalizacijom” i *procesualnošću* koje su dugovale klimi oko konceptualne umetnosti:

Kada smo stvarali, uvek smo nailazili na problem pripadnosti radova ekipe. Veoma brzo smo pronašli termin, u izmu i ironičan: anatrizam, kao da se radi o nekom značajnom gibanju, čiji sledbenici već rade na svim kontinentima. Mi smo bili anatristi.

Denegri je u jednom tekstu napisao da je karakteristika rada ekipe u približavanju životu. Bio je to sâm život. Ne samo kod nas, nego kod svih umetnika koji su svesno i sa egzistencijalnim razlozima svoje koncepcije izlagali javno, u vidu akcija, performansa i slično. U protivnom, nastajale su samo pozorišne predstave sa boljom ili lošijom glumom.

Naš mali ikonoklastički cug možda je bio i u nematerijalnosti naših radova, koji bez nas nisu postojali. Bilo bi bezobjektno izložiti ralo ili autobus u nekom muzeju. Drugi novi umetnici pronašli su način da umetnički verifikuju takvu vrstu radova u dokumentarnom i foto-materijalu, koji je dignut na razinu dela, autentičnim i autorskim potpisom. Šta smo mi mogli da uradimo? Ko bi u desnom donjem uglu potpisao: Ekipa A3, 1972.<sup>304</sup>

Ekipa A<sup>3</sup> je dovela do dva bitna rezultata: postavljanja “žanra” uličnog ili urbanog performansa i ukazivanje na relativnost granica visoke i popularne umetnosti i kulture. Relativizovanje čvrstih granica između visoke i popularne kulture u ponašanju akcionistički orijentisanih umetnika označilo je anticipaciju postmodernog antielitizma i populizma u poznosocijalističkim uslovima i okolnostima življenja između privatnog i javnog.

301 Slavko Timotijević, “Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju – Ekipa A<sup>3</sup>”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 60–62.

302 A<sup>3</sup> – *Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju 1970–1974*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1983.

303 Slavko Timotijević, “Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju – Ekipa A<sup>3</sup>”, str. 61.

304 Slavko Timotijević, “Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju – Ekipa A<sup>3</sup>”, str. 62.



*Objekti i projekti, Galerija SKC-a, 1971.*



*Objekti i projekti, Galerija SKC-a, 1971.*



*Dragoljub Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Gergelj Urkom, Slobodan Era Milivojević, Neša Paripović, SKC, Beograd, 1973.*

## Šest umetnika iz SKC-a: problemi i nevolje sa modernizmom

Neformalna grupa šest umetnika<sup>305</sup> nastala je paralelno sa konstituisanjem SKC-a 1971. godine, mada njena predistorija seže do studentskih kretanja i oblikovanja studentske kulture na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Paripović, Abramović, Milivojević, Popović, Urkom i Todosijević su po obrazovanju slikari i njihov početni rad je iniciran razradom i kritikom autonomnog potencijala slikarstva (iz slike, preko slike, protiv slike) i kritike statusa estetski centriranog objekta u umetnosti. Odgovori na ovaj izazov su bili različiti. Oni su započeli sa intervencijama u otvorenom prostoru, nastup u okviru *Akcije T-71* (Galerija-70, Grožnjan), da bi zatim realizovali galerijske projekte *Objekti i projekti* (BITEF, SKC, 1971), *Oktobar 71* (SKC, 1971), *Mladi umetnici i mladi kritičari*<sup>306</sup> (MSU, 1972), *Aprilski susreti 1 – Festival proširenih medija*<sup>307</sup> (SKC, 1972), *Oktobar 72*<sup>308</sup> (SKC, 1972), *Rasponi 73*<sup>309</sup> (Galerija suvremene umjetnosti, 1973), *Eight Yugoslav Artists – Edinburgh Arts 73*<sup>310</sup> (Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1973), a poslednjom grupnom akcijom šestorke može se smatrati izložba *Abramović Milivojević Paripović Popović Todosijević Urkom*<sup>311</sup> (Galerija KCB, 1974).

Ovi umetnici su brzo prelazili put od autonomnog likovnog slikarskog i grafičkog izraza, preko neodadaističkih i postfluksus akcija, ka nekoj vrsti postobjektnih<sup>312</sup> i postkonceptualističkih istraživanja.<sup>313</sup> Većina njihovih projekata je bila usmerena na gestualnu i konceptualnu problematizaciju modernističke autonomije umetničkog dela i bezinteresne, odnosno transkulturalne, estetske vrednosti umetničkog *komada*, drugim rečima, oni su direktno problematizovali temeljne umereno-modernističke vrednosti likovnog zanatskog kvaliteta koje su bile postulirane radom umetničkih škola/akademija, društvenih galerija i državnih muzeja na beogradskoj umetničkoj sceni. Takva dela su eksplicitno bila *performativne* i *performerske provokacije* Dragoljuba Raše Todosijevića *Decission as Art* (1973) ili *Pijenje vode – inverzija, imitacija i kontrasti* (1974). Njihov rad je započeo kao provokacija kanona likovnih umetnosti unutar sistema razvijenog socijalističkog modernizma.<sup>314</sup> Taj kanon je bio izgrađen na postuliranju pojavnosti, vrednosti i značenja autonomnog modernističkog dela nastalog, najčešće, pod uticajem pariske škole i njenih margina. U takvom kontekstu umetničko delo je još viđeno kao stilizovani, asocijativno i zanatski realizovani umetnički komad između apstrakcije i figuracije. Fetišizam modernističkog zanata, tj. subjektivnosti i intimnosti stvaranja bio je utemeljen kao neupitni kvalitet *umetničkog izraza*.<sup>315</sup> Delovanje grupe šest autora je bilo individualno i grupno razvijano oko kritičkog preispitivanja, provociranja i destruisanja kanonskih “postavki” umerenog socijalističkog modernizma.

Grupa šest autora je bila usmerena ka problematizaciji umetničkog dela, stvaralačkog čina i situacija javne recepcije umetnosti. Kritika umetničkog dela je vodila od “dela” kao završenog komada, tj. slike ili skulpture, ka provizornim objektima od nelikovnih materijala, instalacijama objekata, telesnim situacijama, akcijama i performansima, te medijskim, fotografskim i filmskim prezentacijama, i, povremenim, tekstualnim produkcijama. Kritika stvaralačkog čina je vodila ka destrukciji spontanog, intuitivnog, estetski orijentisanog i apolitičkog izvođenja dela, što znači da je u centru problematizacije bio status umetnika stvaraoca i pretpostavljanje umetnika kao kritičkog, analitičkog ili političkog subjekta. Njihov rad se preobražava od “samog manuelnog čulnog stvaranja” u reflektujuću prokonceptualnu praksu istraživanja i demonstriranja kulturalnog i društvenog karaktera umetnosti. Time su oni preobražavali “sebe” od slikara, grafičara i skulptora u umetnika i, zatim, autora. Gledalac ovakve umetničke prakse i njenih efekata se, takođe, preobražava iz pasivnog recipijenta i kontemplatora u aktivnog čitaoca/gledaoca ili, čak, aktera-saučesnika u umetničkom aktivizmu. Po kritičarki Jasni Tijardović:

... Gergelj Urkom pokušao je da njihov rad odredi, u tekstu kataloga *Oktobar 72*, ovako: “Pogrešno je smatrati nas šestoro grupom koja radi na ostvarivanju nekog zajedničkog programa: zajednička crta, koja evidentno danas postoji, ukazuje na to da nismo ni formalni zbir ljudi potpuno različitih interesovanja.

305 Jasna Tijardović, “Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str.55–59.

306 Jasna Tijardović, Jadranka Vinterhalter, Nikola Vizner, Slavko Timotijević (eds), *Mladi umetnici i mladi kritičari 71*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.

307 *Prošireni mediji*, SKC, Beograd, 1975.

308 *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972.

309 Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), *Rasponi 73*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

310 *Eight Yugoslav Artists Edinburgh Arts 73* (Marina Abramović, Radomir Damnjan, Nuša&Srečo Dragan, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergely Urkom), Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1973.

311 Ješa Denegri (ed), *Abramović Milivojević Paripović Popović Todosijević Urkom*, Likovna galerija KCB, Beograd, 1974.

312 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.

313 Dragica Vukadinović (ed), *Marina Abramović – Slobodan Milivojević Era – Neša Paripović – Zoran Popović – Dragoljub Todosijević Raša – Gergelj Urkom / Posle petnaest godina*, SKC, Beograd, 1988.

314 Ješa Denegri, “Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970” iz: Miško Šuvaković, Dubravka Đurčin (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge, 2003, str. 170–208.

315 Uporediti sa: Miodrag B. Protić, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979; Miodrag B. Protić (ed), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980; Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Nolit, Beograd, 1973.



Slobodan Milivojević Era, *Dezeni*, 1971–72.



Slobodan Milivojević Era, *Akcija oblepljivanja (Ogledalo)*, 1971.



Slobodan Milivojević Era, *Akcija oblepljivanja (Marina Abramović)*, 1971.

Nije nas zbližio isti stav prema umetnosti, pre bi se moglo reći da je bliskost u gledištu nastala iz sličnih stavova prema životu.”

Moglo bi se, međutim, reći da je njihov zajednički rad imao svojstva odluke da se umetnost radi ne zato što ona već postoji, nego da se radi na određeni način. To je, u stvari, i bila kritička instanca spram folklorističkog, tradicionalnog sentimentalizma, koja je uslovlila refleksivno preispitivanje umetničke prakse. Izolacija, koja je međutim od početka postojala, od većeg dela kulturalne javnosti, nije toliko uslovljavala njihov kasnije individualni rad i opredeljenja, već je u okviru njima savremenog shvatanja umetnosti refleksivno načelo rada, preispitivanja umetnosti, postalo i pojedinačni cilj rada. Na različite načine, delo svakog od njih pojedinačno demonstrira ovo načelo.<sup>316</sup>

Rad šest umetnika je, zato, bio referentno vezan za beogradsku modernističku umetničku scenu i istoriju beogradskih intimizama, umerenih modernizama, tj. socijalističkog modernizma i često prisutnog antimodernizma.<sup>317</sup> Antimodernističkom univerzalizmu je ponuđena kao suprotnost “ideologija” i “politika” ubrzanog modernizma i praćenja internacionalnih moda. Oni su podvrgli umetničkom preispitivanju dominantni diskurs umetnosti i njegove hegemonije<sup>318</sup> u okviru beogradske modernističke umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina. Reč je o kritici autonomije umetnosti koja je u socijalističkom modernizmu bila dvostruko propozicionirana: kao estetsko-umetnička autonomija transistorijskih i transgeografskih stvaralačkih vrednosti i kao politička autonomija neangažovane i pasivne umetnosti unutar slabljenja socijalističkog realizma<sup>319</sup> i njegovih transformacija kroz socijalistički estetizam<sup>320</sup> i umereni modernizam. Kritika modernizma je, prvo, izvedena na auto-demontaži modernističke slikarske, grafičke i skulptorske morfologije dela kao “završenog komada”, te drugo, na auto-demontaži izuzetnog umetničkog komada u ime trivijalnog i procesualnog “uzorka” izvan normi ili, češće, očekivanja pojavnosti dela u likovnim umetnostima. Tu se uvode parametri vidljivog i nevidljivog, estetskog (čulnog) i neestetskog (konceptualnog, mentalnog) i antiestetskog (političkog). Zamisao političkog se kod grupe šest autora može uočiti dvostruko: kao “politika” u svetu umetnosti, tj. neka vrsta *kulturalne politike*, i, zatim, “politika” kao društvena naddeterminacija javnih odnosa u svetu umetnosti, kulturi i društvu. Konflikt ove dve politike je centar njihovog interesovanja i dosega. Taj konflikt se nije samo odigravao na planu umetničkih produkcija i intervencija, već i na planu kritičkih komentara i rasprava grupe kritičara koji su pratili i artikulisali njihovo delovanje. Ti kritičari su bili: Nikola Vizner, Dunja Blažević, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Bojana Pejić, Dragica Vukdanović, Seka Stanivuk, Jadranka Vinterhalter i Slavko Timotijević.

### Era Milivojević: tragovi oblika života

Slobodan Era Milivojević<sup>321</sup> (1944) je u jednom kratkom periodu 1971–73. Delovao u okviru neformalne grupe šest umetnika okupljenih oko SKC-a. Ishodišna pripadnost *grupi* je označila njegov rad. Međutim, njegov rad nije tipičan za rad *neformalne grupe*, već je pre ekscesan i nekonzistentan matici *SKC-ovskog konceptualizma*. Njegov medij je primarno “on sam” i to ne u smislu *body-arta*, već u smislu invertovanja egzistencije u umetnost i umetnosti u egzistenciju. Ali kod njega je egzistencijalnost, zapravo, pokazana javna ili privatna bihevioralnost. Milivojević jeste umetnik koji govori u *prvom licu jednine*. U pitanju je pre kao-artoovski teatar (maska, scena, grimasa, ozbiljnost, označitelj), nego košutovska propozicija i analitički sud invertovanja objekta u jezik i jezika u objekte. Njegovo napuštanje akademskog likovnog rada je započelo sa preciznim pop-realističkim crtežima svakodnevnih objekta (*Opasač* ili *Češalj* iz 1971), da bi se nastavilo isečcima tkanina u geometrijskim oblicima (*Dezeni*, 1971), oblepljivanjem objekta (ogledala, kipovi) selotejpom, pa i tela Marine Abramović. Pored toga, razvio je performerski rad (*ŽiM*, *Mračna komora* i *Labudovo Jezero*, 1972–73). Jaka egocentrična motivacija preobražava različite konceptualističke moduse (metode analize, redukcije, formalizacije, teoretizacije ili ideologizacije) u ekspresiju tela i nužnosti egzistencije *tog bića* u umetnosti i od umetnosti. Neformalna grupa šest autora je u post-šezdesetosmaškom okviru SKC-a imala karakter novolevičarskog kriticizma sveta umetnosti i kulture. Naprotiv, Erin rad/život je pre anarhistički i entropijski eksces (umetničko ili intelektualno otpadništvo eruptivne

316 Jasna Tijardović, “Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 57.

317 Misli se na delovanje grupe Mediala. Videti: „Mediala” (temat), *Gradac* br. 17–18, Čačak, 1977.

318 Antonio Gramsci, „Hegemony, Intellectuals, and the State”, iz: John Storey (ed), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (2nd edition), Hemel Hempstead, Princeton Hall, 1998, str. 210; i Raymond Williams, „Hegemony”, iz: *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, str. 108–115.

319 Jure Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Moderna galerija, Ljubljana, 1995; i Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beopolis Remont, Beograd, 2001.

320 Ješa Denegri, “Socijalistički estetizam”, iz: *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 104–110.

321 Ješa Denegri, “Slobodan Era Milivojević”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 108–113; Jovan Čekić, *Slobodan Milivojević Era*, Geopoetika, Beograd, 2002.





Slobodan Milivojević Era, *Tamna soba*, 1972.



Slobodan Milivojević Era, *Slika promena*, 1981.



Slobodan Milivojević Era, *Telesna ekspresija*, 1973.

drugosti) nego novolevičarstvo (marksistički poduprta kritika usmerena ka umetnosti kao politici). Era je izjednačavao umetnički rad sa egzistencijom i egzistenciju sa ponašanjem. Biti stalno u radu i kada ne-delaš: ni-delanje-ni-nedelanje i delanje-i-ne-delanje. U performansima Era koristi objekte svakodnevice. Kao što je Wittgenstein govorio, potrebno je termine filozofije “biće”, “suština”, “svet” itd. svesti sa njihove metafizičke upotrebe na upotrebu u svakodnevnom govoru. U tom smislu Era izuzetne objekte sveta umetnosti svodi na obične objekte svakodnevice (klizaljka na bosoj nozi ili cipeli, novčići, posuđe, kockice leda, čak i sliku pokazuje/prikazuje kao paletu, a ne kao izuzetno izvedenu plohu slikarstva). U svođenju izuzetnih objekata umetnosti na obične objekte svakodnevice, u delanju u umetnosti, on je vođen sa tri impulsa: (I) konceptualistički impuls – performansi ili pojedinačni komadi imaju svoje mesto u široj jezičkoj igri strukturalnih i semantičkih aspekata diskursa u i o umetnosti, na primer, jezička igra nazvana *Slika promena*,<sup>322</sup> (II) neodadaistički impuls – realizacija performansa ili *komada* nije medijski konzistentna, drugim rečima, temelji se na procedurama kolaža i montaže u stvaranju “komada kao asamblaža” ili “performansa kao polidiskurzivne predstave” i (III) pop-artistički impuls – performansi ili komadi nastaju kao spoj visoke umetnosti i aspekata popularne kulture, odnosno, diskurzivnosti visoke kulture integrisane u njegovo delo se sprovode kroz kanale *diskursa svakodnevice*. Uvođenje pop-artističkog specifičnog aspekta posredstvom *neodadaističke proceduralnosti* u *konceptualističke jezičke igre* se ukazuje kao subverzija *normalnih i autonomnih modernističkih* diskurzivnosti (intuicija, produkcije i produkata) sveta umetnosti. Erin intertekstualni potez između pop-arta, neodade i konceptualizma je vanestetski, odnosno nastao je na preseccima egzistencijalnih kao bihevioralnih i umetničkih fragmenata. Pristupajući realnom kroz fragmentacije simbolnog i diferencirajući simbolno različitih konteksta, on upisuje *svoj beleg* (“E...”). U ponavljanju upisa, slovo “E” se pokazuje kao ono što jeste: fragment označiteljskog lanca, zapravo, sam označitelj (čista materijalnost oslobođena značenja i otvorena anticipaciji mogućeg smisla). Delovanje Ere Milivojevića bilo je dato u okviru potencijalnosti smisla koji umetnik svojim životom i delovanjem anticipira i nudi kao obećanje koje se najčešće ne može ispuniti. Mitologije *nemogućeg* i mitologije *neostvarenog* ponuđene su na mestu očekivanja umetničkog dela. Umetničko delo je *odloženo* (*différAnce*) iz umetnosti životom koji je život *promene*, a promena je shvaćena kao poništavanje ili ukidanje belega, tj. umetničkog dela.

### Neša Paripović: postslikar i postslikarstvo

Neša Paripović<sup>323</sup> (1942) je arbitrarnosti i otuđenosti modernističkog slikarstva, zasnovanog na ekspresivnom upisu slikarevog “jastva”, transformisao u smeru konstruktivnog, konceptualnog i metamedijskog postminimalističkog slikarskog rada na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine XX veka. Paripovićev rani postminimalizam, realizovan postgeometrijskim slikarstvom (*Zvezda*, ulje na platnu, 1970) i strukturalnim kvaziarhitektonskim crtežima (*Strukture*, 1972), odstupa od dominantne pro-neodadaističke konceptualne umetnosti u Beogradu. On je uspostavio reference ka, pre svega, američkoj geometrijskoj umetnosti,<sup>324</sup> dizajnu pop kulture i serijalnom minimalizmu (*Brojevi*, 1972, *Slova*, 1972).<sup>325</sup> Paripović se od 1973. godine bavi fotografijom, filmom i videom kao sredstvom metavizuelnog govora o istorijskom i aktuelnom statusu umetnika i umetnosti. On uspostavlja konceptualni i pragmatički odnos između slikarstva i novih medija (fotografija, film, video, sito štampa). Paripović se bavi slikarstvom mada ne slika. Ako se slikarstvo shvati i prihvati kao tehnika produkovanja ili proizvodnje specifičnih predmeta, tada prethodna rečenica nema smisla. Da bi neko bio slikar ili da bi se bavio slikarstvom, potreban i dovoljan uslov je da pravi slike. Međutim, postoji i drugo gledište koje slikarstvo vidi kao paradigmu kompetencija, uverenja, intuicija, procedura, vrednosti, sinhronijski i dijahronijski posredovanih značenja, tehnika, materijalnih konfiguracija i društvenih institucija. Sa ovog drugog gledišta, rečenica “Paripović se bavi slikarstvom iako ne slika” ima punog smisla. Za Paripovića, kompetencije filma, fotografije ili teksta su bile kompetencije realizovane unutar slikarstva ili intertekstualnog odnosa slikarstva, fotografije, filma i tekstualnosti, izvedenog iz produktivnog potencijala slikarstva. U primarnom smislu to su kompetencije dobijene obrazovanjem, pripadnošću svetu umetnosti i neodustajanjem od slikarstva. Odustajanje od izvođenja slike nije i odustajanje od slikarstva kao društvene prakse.<sup>326</sup> U razvijenom smislu to su kompetencije koje je modernizam ustanovio ekscesom avangardi (izlaz iz slikarstva u bihevioralnost, film, fotografiju, odnosno, izlaz iz estetskog u neestetsko) i kulturalnim prihvatanjem ekscesa redefinisanjem pojma slikarstva (kao skupa slika) širim pojmom slikarstva kao društvene materijalne prakse. Pošto Paripović radi sa slikarstvom i u njemu, a pri tome ne produkuje slike, tada se može reći da je njegov umetnički

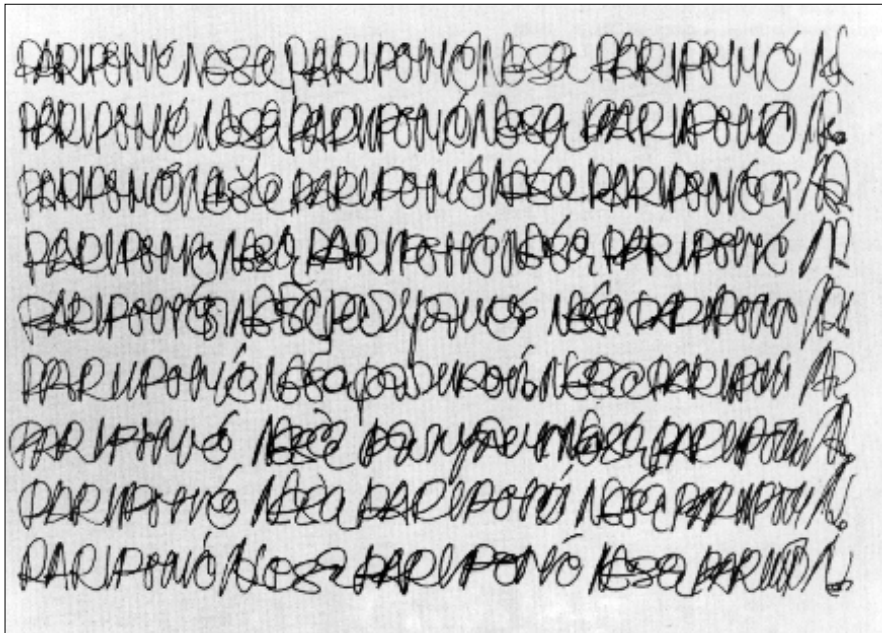
322 Miško Šuvaković, “Grimase označitelja: Era Milivojević”, iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 145–152.

323 Ješa Denegri, “Neša Paripović”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti — Nove prakse (1970—1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 114–121.

324 Lucy R. Lippard, “Raznolikost u jedinstvu — Novi geometrijski stilovi u Sjedinjenim Američkim Državama”, iz: *Posle 45 — Umetnost našeg vremena — I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972, str. 232–257.

325 *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972, str. n.n.

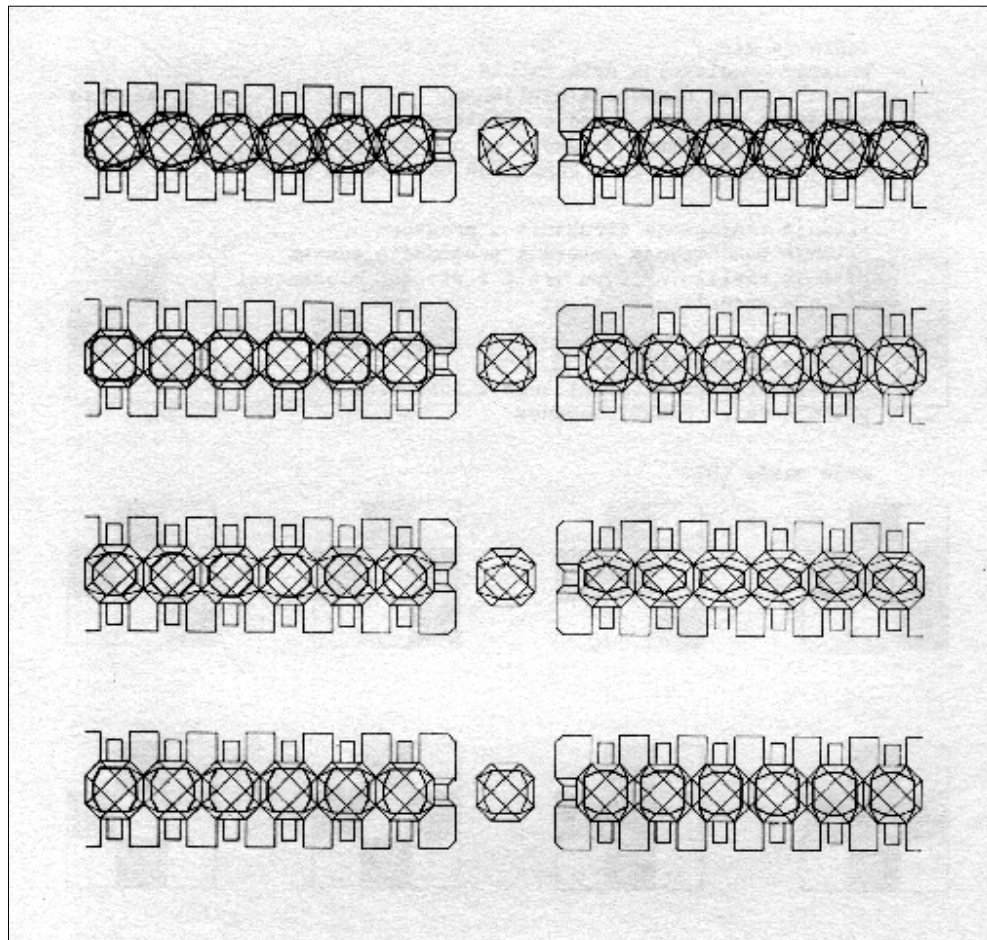
326 Miško Šuvaković, “Zatvoreno pismo — Nacrta za metafiziku slikarstva”, iz: *Neša Paripović: Autoportreti*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 15–23.



Neša Paripović, *Potpis desnom rukom*, 1976.



Neša Paripović, *Autoportret sa brojevima*, 1972.



Neša Paripović, *Strukture*, 1972.

rad posredan ili indirektan, tj. metapozicioniran u odnosu na slikarstvo. O slikarstvu se ne može govoriti u okviru pravljenja slika (ni Ryman<sup>327</sup> ni Demur ni Urkom<sup>328</sup> nisu govorili slikama o slikama ili slikarstvu, oni su pravili slike od govora i mišljenja o slikarstvu, tj. vizuelizovali su sintaksu ili formalnu shematiku govora o slici i slikarstvu).

S druge strane, konceptualna umetnost je, lingvističkim, semiotičkim, logičkim ili filozofskim diskursima, umetnost modelovala kao hijerarhiju diskursa. Fotografije i filmovi su fotografski ili filmski diskursi izvan slike (jezika i medija slike) o konstitutivnom, perceptivnom, pojavnom, značenjskom, aksiološkom i institucionalnom polju slike u okviru slikarstva. Uslovno, Paripovićevi radovi (*Portreti*, 1973, *Mogućnosti kamere od 1m – beskonačno*, 1975; *Bez naziva*, 1975; *Primeri analitičke skulpture*, 1978; *Poruke – Messages*, 1979)<sup>329</sup> su vizuelni (medijski) diskursi o problemima: granicama, kompetencijama i tipičnim temama slikarstva. Zato, on ne radi kao fotograf ili filmski radnik, već kao neko ko konceptualizuje slikarstvo u hijerarhijama vizuelnih metadiskurzivnosti koje obezbeđuju *neslikarski* ili *vanslikarski mediji*. Paripovićevo interesovanje za tekst (pisanje) datira od prvih iskoraka iz slikarstva (izaći iz domena slikarstva da bi se govorilo o “moćima” slikarstva).

Nazvati Paripovićeve slike, crteže, tekstove, fotografije, filmove i video radove *paraikoničkim*<sup>330</sup> znači tretirati ih kao specifičnu klasu ikoničkih vizuelnih znakova ili njihovih struktura. Pravi ikonički znak je znak koji denotira svoj objekt tako što ga čulno pokazuje i prikazuje, odnosno, između ikoničkog znaka i referenta postoji odnos na osnovu vizuelne sličnosti. Paraikonički znak deluje kao apstraktna vizuelna struktura. Takav znak ne referira objektima, situacijama ili događajima sveta, već artifičnim kulturalnim tvorevinama koje pokazuje i prikazuje na osnovu vizuelne, semantičke ili pragmatičke sličnosti. Kako su Paripovićevi umetnički radovi drugostepeni (meta)vizuelni diskursi o slikarstvu i slikarstvu kao umetnosti, oni su konstituisani specifičnim znacima i znakovnim strukturama čija su referenca druga umetnička dela, bitna svojstva umetničkih dela, aspekti slikarstva, ontologije slikarstva kao umetnosti, priroda umetnosti, vizuelne transfiguracije sveta umetnosti i kulture. U deridijanskom smislu paraikonički karakter Paripovićevih slika, crteža, tekstova, fotografija, filmova i video radova definisan je shematikom odslikavanja postojećih mimezisa sveta umetnosti. U aristotelijanskoj tradiciji o mimezisu se govori kao o odslikavanju sveta (spoljašnjeg sveta prirode) u umetničkom delu, a u postmodernoj tradiciji o mimezisu se govori kao o odslikavanju sveta umetnosti i kulture u umetničkom delu. Jedna grupa karakterističnih primera konceptualne orijentacije u Paripovićevom radu jesu tekstualne prakse koje su razvijane između 1971. i 1980. godine.

Paripovićeve rad za izložbu *Drangularijum* bio je inteligentan, u ekspresivnom smislu neutralan i vizuelno gotovo neprimetan. Izložio je žičanu konturu paralelopipeda za koji se nije moglo utvrditi da li je skulptura ili *ready made*. Drugi rad je bio gvozdeni nosač pepeljare načinjen od grubih gvozdjenih profila. Nosač pepeljare je bio pravi i eksplicitni *ready made*. Žičana kontura paralelopipeda je po dimenzijama odgovarala dimenzijama gvozdenog nosača pepeljare. Oba komada su izložena na belim skulptorskim postamentima čime je naglašena artifičijalna umetnička prezentacija. Umesto obrazloženja razloga za izlaganje tih objekata Paripović je ponudio tekst:

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam  
 Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

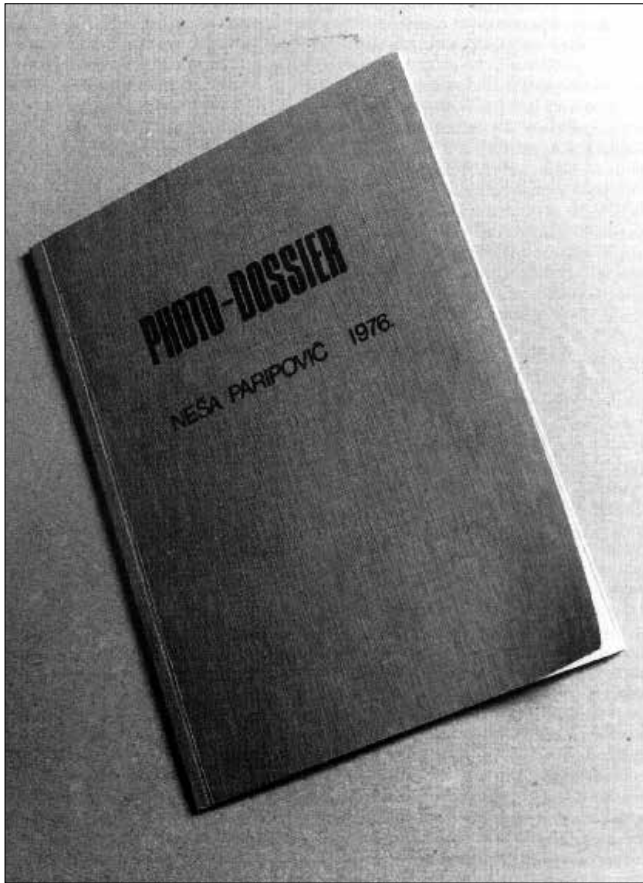
Paripović je jednu od konstitutivnih boljševičkih i staljinističkih parola prve petoljetke zapisao u formi jednačine. Tu smo pred pitanjima: (1) da li zapisani tekst izražava Paripovićeve opšti politički stav, ili (2) da li zapisani tekst izražava Paripovićeve pojedinačni stav prema izloženim objektima? Odgovor na oba pitanja je negativan. U raspodeli političkih pozicija u SKC-u Paripović nije pripadao levičarskoj orijentaciji. Za njega su političke formulacije bile tek bizarnosti realsocijalističke svakodnevice, a ne protokolarne parole *novog doba*, kao što su bile za pripadnike grupacije *Oktobar 75*. Zapisane i ponovljene formule ništa ne govore o izloženim komadima, možda postoji neka tek daleka asocijativna veza između elektrifikacije, industrijalizacije, komunizma, gvozdenog nosača pepeljare i dematerijalizovanog paralelopipeda (konture), koja se zasniva na poznavanju relacija boljševizma i konstruktivizma u postrevolucionarnoj Rusiji. Ono

327 Robert Ryman, Whitechapel Art Gallery, London, 1977; Robert Ryman, MOMA, New York, 1992.

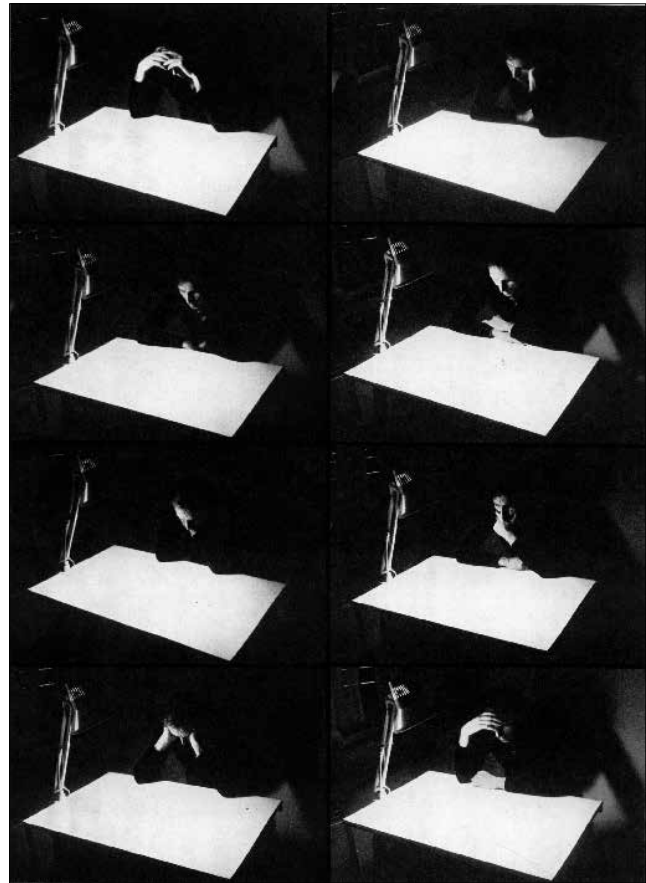
328 Vlastimir Kusik, Tomaž Brejc, Ješa Denegri (eds), *Primeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.

329 Miško Šuvaković, “Interpretativni krugovi – Fotografije i serije fotografija 1973–1990”, iz: *Neša Paripović: Autoportreti*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 34–95.

330 Miško Šuvaković, “Paraikonički crteži”, iz: *Neša Paripović: Autoportreti*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 24–33.



Neša Paripović, *Photo-dossier*, 1976.



Neša Paripović, *Bez naziva*, 1975.



Neša Paripović, *Primeri analitičke skulpture*, 1978.



Neša Paripović, *Poruke – Messages (Sex, Politics, Drugs, Art)*, 1979.

što povezuje tekst i izložene komade jeste intencija umetnika da nediskurzivne i vizuelnoestetski neutralne objekte (trivijalno neutralne) poveže sa jednom od temeljnih i veoma ekspresivnih boljševičkih dogmi. Paripović je prepoznao bit dišanovske koncepcije *ready made*-a: povezati nekonzistentne elemente u paradoksalni i parodijski semantičko-čulni sklop. U pitanju je ona ista paradoksalna i parodijska intuicija koja je umetnike kasnog Art&Languagea vodila slikanju *Lenjinovog portreta u stilu Jacksona Pollocka*,<sup>331</sup> odnosno suprotstavljanju slikarskih procedura apstraktnog ekspresionizma (kao reprezenta hladnoratovskog američkog visokog modernizma) i objekta sadržaja soerealizma (kao reprezenta hladnoratovskog sovjetskog antimodernizma). Paripović u ravni simboličkih odnosa suprotstavlja tipizirane simbole modernističkih geometrijskih i industrijski proizvedenih objekata socijalističkom predmodernističkom zahtevu za modernizacijom. U pitanju je još jedan moment: Paripovićeva rasprava sa ideološkim dimenzijama novih tendencija. On je prepoznao paradoks novih tendencija koje su na nivou produkata (slika, skulptura, objekata i ambijenata) radile sa modusima neoavangardnih i visokomodernističkih geometrijskih konstrukcija, a na nivou diskursa baratale postrevolucionarnom komunističkom retorikom. Paradoks je u tome što je tadašnje realsocijalističko društvo Jugoslavije taj diskurs prihvatilo, dok neokonstruktivističko umetničko delo nije prihvatilo. Napomena: uvek se iznova i iznova pokazivalo da kompromis između partijskih zahteva i neoavangardnih eksperimenata nije moguć, jer partiji nije trebala takva umetnost. Paripović je o ovom paradoksu progovorio *ready made-om*, čime je sebi obezbedio status metagovornika. Ako bi se pažljivije poredio Paripovićev rad sa ostalim radovima na izložbi *Drangularijum*, zapazilo bi se da on jedini dolazi do eksplicitne konceptualističke pozicije, a to znači do rada koji je strukturiran kao hijerarhija metadiskursa. Za razliku od drugih učesnika, koji su izlagali ili ideju ili objekt ili pravili namerni vic, on je izložio ideju ideje, a to je – zapravo – postavka konceptualne umetnosti (*art as idea as idea*).<sup>332</sup>

Jedan drugi tekst, primer *ready made*-a, objavljen je u trećem broju *Biltena III aprilskih susreta 1974. godine*. Treći aprilski susreti (festival proširenih medija) bio je u znaku pomeraja od konceptualnih umetnosti ka postkonceptualnoj političkoj praksi umetnika. Politička praksa umetnika, kako je tada shvaćena, bila je smeša raznovrsnih politizacija egzistencije, ponašanja, mišljenja, diskursa i prakse umetnika u rasponu od Beuysove antropozofsko-marksističke postekspresionističke utopijske socijalne skulpture, preko lokalnih samoupravnih kompromisnih marksizama i ekološkog intervencionizma, do zamisli umetnika kao kritičara sistema umetnosti, kulture i društva. Paripović je objavio kratak tekst, izvod iz dnevnih novina:

Sovjetska trgovinskoindustrijska izložba otvorena u Diseldorfu naišla je na veliko interesovanje nemačkog poslovnog sveta i publike. To je dosad najveća sovjetska privredna izložba otvorena u inostranstvu. Izložbu je posetio i kancelar Vili Brant. Posle razgledanja izložbe sovjetski ambasador Valentin Filin predao je kancelaru Brantu poklon priređivača izložbe, model trojke u drvetu, rad jednog sovjetskog umetnika. Na slici: ambasador Filin (levo) predaje poklon kancelaru Brantu.

Politika 6. IV 1974.<sup>333</sup>

Tekst je pravi *ready made*, zasniva se na upotrebi citata kao umetničkog dela. Šta su značenja navedenog teksta? Prva interpretacija. Zborom bizarnog i trivijalnog uzorka iz realsocijalističke diskurzivnosti Paripović pokazuje da je svaki ideološki diskurs u svojoj retoričkoj ekspanziji bizaran i trivijalan. Druga interpretacija. U bizarnoj i trivijalnoj belešci govori se o umetnosti (model trojke od drveta). Na festivalu postavangardne umetnosti, navođenje diskursa o predmodernističkom utilitarnom radu sovjetskog umetnika, alegorijski suočava (suprotstavlja) društveni prostor koji je okruživao SKC (prostor realnog socijalizma, realne politizacije svakodnevice) i prostor ekskluzivnog rezervata kulture kakav je bio SKC u tom trenutku. Treća interpretacija. U politiziranoj prolevičarskoj atmosferi postavangardne sredine sedamdesetih godina, u trenutku nastajanja još jedne zablude umetnika o braku umetnosti i ideologije, Paripović nudi citat koji alegorijski kazuje: na početku je bio Maljevič sa crnim kvadratom i belim kvadratom na belom, a na kraju je sovjetski bezimni umetnik koji pravi drveni trivijalni model trojke.

Paripović je napisao tri stejtmenta, a dva su sačuvana. Stejtmenti su kratki neteorijski reflektivni zapisi koji govore o atmosferi njegovog rada. Stejtmenti nisu programski tekstovi već zapisi umetnika o osećanju uzglobljenosti ili neuzglobljenosti u svet umetnosti. Igra pisanja je suprotstavljena, s jedne strane, mitu o nemosti umetnika, a s druge strane, teorijskim restrikcijama igre upisa i zapisa. Ovo su zapisi o subjektu umetnosti, a to znači o diskurzivnoj hipotezi subjekta umetnosti i njenog neposrednog diskurzivnog okružja. Pogledajmo stejtmente:

Ja mislim da se i u umetnosti i u životu radi o životu i umetnosti.

Walter de Maria

331 Art&Language "Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka", *Moment* br. 10, Beograd, 1988, str. 14–19.

332 Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", iz: *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 13–32.

333 Neša Paripović, ..., *Bilten III aprilskih susreta* no. 3, SKC, Beograd, 1974, str. n.n.

Sagledavanjem funkcija i nivoa značenja umetničkog dela kao objekta, ideje, ponašanja, otkriva se pojavnost egzistencije koja je nepromenljiva u vremenu, pri čemu postojanje dela čina ne uspostavlja nikakav odnos prema lepoti, poeziji, estetici, filozofiji, politici, ..., metalurgiji; delo čina otkriva sopstveno postojanje nemajući konstruktivne osobine koje bi ga učinile da postane pravilo, disciplina, poruka, stil, ..., do sam život. Bez obzira na veliki broj zabluda stvaralaca, a naročito njihovih interpretatora, da umetnost mora da bude i ... ona je aktuelne osobine sticala u uslovljenim vremenskim impulsima, zavisno od istorijskog događanja, gubeći ih u vremenskom sledu, da bi sticala nove.

Ono o čemu bi moglo da se govori na relaciji—egzistencija umetnost su pitanja, i to u odnosu pitanje—pitanje:

kroz jedinstvo realizacije i nemoći

kroz jedinstvo zadovoljstva i otuđenja

kroz jedinstvo provokacije i smrti.

Pojavnost umetnosti se ne može prikriti, preobratiti, otrgnuti iz svog društvenog okvira, sem jednom vrstom operacije koja pacijenta ubija. Postojanje umetnosti je i njen smisao.<sup>334</sup> (1977)

i

događalo se da neki umetnici, u svom istraživačkom kretanju od prirode do društvenog bića, ne uspevaju da ostvare jedinstvo u prikazivanju, i istraživanje, malo-pomalo, dovode do privatnog metafizičkog rezultata. Nasuprot njima, drugi su gotovo imuni od ovog, zbog preterane važnosti koju daju idejama, zapostavljaju samu svrhu ideja.

umetnik nije više posmatran psihološki, već kroz ideološku prizmu, kroz njegovu sposobnost ispitivanja prirode umetnosti: nije više važan pacijent, već dijagnoza bolesti.

danas, smatrajući da je takozvana nova umetnost u krizi (sve češće arheološke izložbe tragova nove umetnosti) ili bar da je prošlo njeno bolje doba, postavlja se pitanje da li će razlozi zbog kojih će ona nestati biti isti oni koji su označili kraj sličnih pokreta u prošlosti. današnji prolazni zamor i relativna plodnost dosežu do svojih krajnjih granica i pronalaze rešenja u inovacijama (jednolični dokumentarizam, forsiranje fenomena pojedinosti, težnja za traženjem neprijatnih elemenata, društveni angažman umetnika itd). mada sličnosti sa drugim pokretima nisu velike, nova umetnost, pošto je iskoristila psihološko-socijalni momenat, ipak lagano ulazi u mirne vode individualnog samopotvrđivanja, a tada se javlja velika privrženost tezi i isuviše dosledan princip dokumentarizma sa prikrivenom željom da se pronade estetsko i u najelementarnijim stvarima, i da se problem egzistencije postavi u sasvim uske okvire te se traži rešenje u krivac: društvo ili u uživanju u specijalnosti ispitivača prirode umetnosti.

sistemizovanjem i analizom postojećeg pokazuje se da postojeće više ne postoji. takvim sagledavanjem funkcije i značenja umetničke pojavnosti po već poznatom sledu izvode se kataloški zaključci koji se daljom upotrebom potpuno odvajaju od prvobitne ideje i postaju prihvaćeno društveno dobro, najčešće kao sredstvo dominacije, kroz društveno telo koje nam slobodno nudi da stvari vidimo onako kako one treba da izgledaju.<sup>335</sup> (1978)

Stejtmenti su pisani različitim povodima: prvi (izgubljen) povodom snimanja video rada u Brdu 1976; drugi, povodom izložbe *Primeri analitičkih radova* 1978. i treći, za grupni tekst (kolektivni autorefleksivni rad) Grupe 143, pisan za retrospektivu jugoslovenskog konceptualizma *Nova umjetnička praksa*. Tekstovi su nastali u periodu Paripovićeve saradnje sa Grupom 143 i korespondiraju njihovoj tekstualnoj produkciji. Stejtmente možemo shvatiti kao autorefleksivnu raspravu smisaonog okvira (atmosfera) konteksta konceptualne umetnosti i njenih evolucija. Razabiraju se tri momenta: (1) lociranje specifičnosti prostora umetnosti i specifičnih razlika umetnosti i diskursa sveta umetnosti, (2) lociranje kritičnih tačaka evolucije konceptualne umetnosti i (3) Paripovićevo referiranje prema karakterizacijama rada njemu bliskih autora iz grupe šest autora (angažovana umetnost) i iz Grupe 143 (analitičko-lingvističko istraživanje prirode umetnosti). Paripović u stejtmentu iz 1977. razrađuje heuristički prostor egzistencije u svetu umetnosti lociranjem specifično umetničkog sveta. Specifično umetnički svet je svet i umetnosti i života i smrti, ali, na način umetnosti. On polazi od mitske rečenice Waltera De Marije "Ja mislim da se i u umetnosti i u životu radi o životu i smrti". De Marijina rečenica je rečenica diskurzivno posredovane atmosfere (ugoda) sveta umetnosti, herojskog američkog *land arta*. Paripović je uzima kao moto da bi i život i smrt prepoznao kao ono nešto od umetnosti, a ne od krvi, mesa, biologije i religije. Tekstom su izrečena i tri bitna Paripovićeve poetička polazišta: (a) nepromenljivost suštinskog značenja umetnosti, tj. značenja ideje umetnosti, ostvarena je partikularnim i različitim pojavnostima umetničkih dela u zavisnosti

334 Neša Paripović, iz: Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978, str. 40.

335 Neša Paripović, u "Grupa 143 – jedinstvo", iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 67.



od vremenskih impulsa istorijskog događanja, (b) ukazivanje na odnos umetnosti (domen dela) i egzistencije (domen ponašanja i života umetnika u svetu umetnosti) posredstvom dijalektičkog jedinstva parova suprotnosti realizacije i nemoći, zadovoljstva i otuđenja, i provokacije i smrti i (c) temeljna hipoteza smisla: postojanje umetnosti je i njen smisao. Prvo poetičko polazište je esencijalističko zato što polazi od verovanja da postoji bitna i konstantna priroda umetnosti, bez obzira na pojedinačne pojavnosti u funkciji stila, epohe ili mode. Iz tako postavljenog esencijalizma proizlazi i treća poetička pretpostavka o tome da je postojanje umetnosti i njen smisao. Teza o tome da je postojanje umetnosti njen smisao razlikuje se od ranomodernističkih i relativističkih bodlerovskih koncepcija o umetnosti radi umetnosti i kasnih modernističkih grinbergijanskih teza o čistoti i autonomiji pojedinih umetnosti u odnosu jedne na drugu ili u odnosu umetnosti i vanumetničkih svetova. Paripović u duhu postavangardnog konceptualizma ne smatra da je umetnost autonomna u odnosu na druge discipline (ne isključuje funkcije intertekstualnosti i intermedijalnosti), ali veruje da je umetnost (svet umetnosti, paradigma umetnosti) ipak različita od drugih disciplina. Umetnost nije autonomna i čista u odnosu na druge vanumetničke svetove, ali je različita od njih, zato što je ideja umetnosti različita od ideje nauke, ideje politike ili ideje religije. Pojam smisla kod Paripovića nije referencijalni, već strukturalni, što znači da zamisao smisla ne proizlazi iz reprezentativnog potencijala umetnosti, već iz strukturalnog poretka različitosti umetnosti (što bi bio, pre, platonistički okvir). Drugo poetičko polazište govori o specifičnim – ličnim – Paripovićevim problemima rada u umetnosti. On nije umetnik koji lako stvara. Njegov rad nastaje sa naporom, između radova postoje prekidi, neaktivnost, odlaganje, započinjanje, sumnja, ..., zato je za njega odnos realizacije i nemoći bitan problem u psihološkom smislu. Suočavanje suprotnosti zadovoljstva i otuđenja referira samom Paripoviću kao umetniku (njegovoj egzistenciji u svetu umetnosti). Bitna su dva plana: (1) zadovoljstvo u sopstvenom učinku i strah od otuđenja prezentacijom (izlaganjem) rada Paripović je malo i škroto izlagao svoj rad čuvajući ga od potrošnje i (2) Paripović je u životu (egzistencija u svetu umetnosti) hedonista i sa neskrivenim šarmom suprotstavlja intimno uživanje u igrama sveta umetnosti otuđujućem biznis u potrošnji sveta umetnosti i kulture. Suprotstavljanje provokacije i smrti je transcendencija suprotnosti realizacije i nemoći, odnosno, zadovoljstva i otuđenja. Suočavajući parove suprotnosti i njihovo idealno jedinstvo, Paripović skicira dijalektiku suprotnosti ili shematiku koja daje naznake za psihološki autoportret umetnika. Treći tekst govori o problemima koje pokreće izlaganje/nastup na prvoj retrospektivnoj izložbi konceptualne umetnosti u Jugoslaviji. On organizaciju jedne takve izložbe vidi i kao znak krize i kraja jedne aktuelne prakse koja se izložbom institucionalizuje (istorizacija, aksiološko uzglobljenje): “sistematizovanjem i analizom postojećeg pokazuje se da postojeće više ne postoji”. U ovom stejntmentu umetnik se kritički suočava sa dominacijom institucija sveta umetnosti koje aktuelnu umetničku praksu istorizacijom prevode u istorijski dovršen model otvoren borbi za karijeru. Druga tema je odnos angažovanog političkog rada umetnika i rada umetnika na istraživanju prirode umetnosti. Tekst je nastao nakon ideološkog sukoba grupacije *Oktobar 75*<sup>336</sup> i Grupe 143 i odslikava dilemu izbora ideološkog ili analitičkog rada. Paripović je kritičan prema obe pozicije (prema njihovim ekstremnim zaoštrenjima): “... te se traži rešenje u krivac: društvo ili u uživanju u specifičnosti istraživača prirode umetnosti”. U odnosu na ove pozicije Paripovićovo rešenje je hermeneutičko zasnivanje vizuelnih metadiskursa o egzistenciji sveta umetnosti.

Tekst-rad “Odlomak iz knjige snimanja filma *DVE PALME NA OTOKU SREĆE*”<sup>337</sup> (1976) je neka vrsta književnog teksta na mestu očekivanja umetničkog teksta. Tekstom se označava prekoračenje *praga jezika* (pisanja, upisa, zapisa, ostavljanja tekstualnog belega). Tekst je izuzetak, prošiveni bod u Paripovićevoj produkciji. Tekst je anticipacija postmodernističkog diskursa umetnika smeštenog u *svet pisanja* i hipotetičkih subjekata u reprezentaciji fikcije nastale odražavanjem odraženog (teksta književnosti, teksta filma). Tekst je odražavanje jezika filma u jeziku teksta i jezika teksta u hipotezi umetnika kao tekstualnog konstrukta. Hipoteza umetnika (subjekta, u lakanovskom smislu Hamleta) otvara se na pozornici pisanja. Tekst glasi:

Interijer-dan

17. SREDNJI

FAR

TOTAL

SREDNJI

Glas iz zvučnika govori

pravo u kameru.

GLAS IZ ZVUČNIKA

Kada ste došli mi smo vas pomogli jer nam se činilo da se vašim dolaskom nešto menja, ali ovaj zločin otvorio nam je oči. Mi mislimo da je to samo logički kraj jednog pogrešnog metoda vaspitanja...

336 *Oktobar 75*, Galerija SKC-a, Beograd, 1975.

337 Neša Paripović, “Odlomak iz knjige snimanja filma *DVE PALME NA OTOKU SREĆE*”, *Katalog* 143 br. 3, Beograd, 1977, str. n.n.



Dok se čuje glas iz zvučnika kamera lagano plovi u krug sve vreme imajući u kadru čoveka koji stoji ispred stola na kome je zvučnik. Kamera se spiralno penje do visine glave i hvata ga u srednjem planu.

Čovek gleda u ekran zvučnika i kaže:

GLAS IZ ZVUČNIKA

... i u tom smislu smatram da će istraga i buduće suđenje koje predstoji biti u neku ruku i suđenje vašem metodi. Jeste li svesni toga da je ovaj slučaj i vaš lični poraz?

ČOVEK

Ja verujem da nemam nikakve konstantne lične osobine, jednog trenutka vladam celokupnim svojim prostorom ali već sledećeg trenutka se sukobljavam sa brojnim sitnim neuspesima nakon kojih se već osećam niže vredan, postajem i ponizan. Isto sam tako sadist pod izvesnim spoljnim uslovima ili sam anarhista u drugoj situaciji. Moje lične crte su tako nestabilne da sumnjam da one stvarno i postoje.

BRZO PRETAPANJE

Kako se može razumeti navedeni tekst: kao odlomak scenarija za film, kao prozni spis, kao tekstualni eksperiment, kao poetska proza, kao tekst umetnika...? Paripovićev tekst jeste tekst umetnika, a sve druge odrednice su otvorene i nestabilne. Otvoreni i nestabilni status teksta može se opisati shemom Vaneta Bora, ni poezija ni proza, što u sledećem koraku može da se interpretira kao otvaranje scene pisanja ili kao prekoračenje praga jezika. Paripovićev tekst pripada takozvanom mekom pismu umetnika postmoderne. Meko pismo umetnika se uspostavlja nasuprot logocentričnog pisma konceptualne umetnosti kroz miks narativnog, deskriptivnog, psihoanalitičkog, političkog i etičkog diskursa. Umetnik posredno kroz fikciju (pripovedajući priču ili tek njen fragment ili smešu fragmenata različitih priča) govori o sebi kao o hipotezi u jeziku. Na primer, jedna od tipologija pripovednih tekstova umetnika ukazuje na moduse strukturiranja naracije, koje možemo shvatiti i kao kriterijume prekoračenja praga jezika: (1) priča nije sasvim priča, (2) poredak objekta, (3) diskursi moći, (4) istorija i sećanja, (5) moderna ljubav, (6) želja, fetiš i komoditet i (7) masovna kultura i struktura fantazma. Paripovićev tekst jeste priča, ali nedopričana priča; drugim rečima, on govori nešto manje od priče (ne daje prolog i rasplet) i nešto više od priče (pričom čini još nešto, govori o subjektu umetnosti). Patern teksta je strukturiran kao poredak objekta. Tekst diskursom filmskog scenarija određuje položaje kamere, zvučnika, čoveka. U tekstu se govori o diskursima moći: zločin, vaspitanje, istraga, suđenje, lični poraz itd. Čitalac ništa ne saznaje o kontekstima i smislu diskursa moći, već se suočava sa njihovom TU prisutnošću. Oni su ogoljeni, otuđeni i dati. Ceo fragment kao da je isečak nečijeg sećanja i fragment fragmenta neke uzbuđljive istorije. Ljubav je odsutna, toliko naglašeno odsutna da se, čitajući tekst, pitamo o razlozima njene odsutnosti. Pitamo se da li se iza zločina ili iza introspektivne autokritike čoveka krije ljubavna drama? Naslov filma *'Dve palme na otoku sreće'* ukazuje na želju, komoditet i fetiš, ukazuje se na izuzetno mesto X fetišizirano holivudskim filmom (od tridesetih do pedesetih). Upotreba modusa filmskog scenarija, reference ka fetišiziranom mestu Otok Sreće, kvazipsihološka poenta naracije i okvir zločina su indeksi diskursa filmske masovne kulture i njenih strukturacija kolektivnog fantazma. Paripovićev tekst nije parodija masovne kulture i njene strukturacije fantazma, on nije čak ni relativizacija diskursa bioskopskog filma – tekst je prekoračenje praga jezika, ulazak u pisanje koje je u osnovi svakog pisanja. Paripović, za razliku od njemu bliskih autora (konceptualaca) traži samo pismo, a samo pismo, izvan restrikcija teorije, jeste književno pismo nastajuće ili nestajuće naracije. U jeziku (okružju od jezičke stvari) on govori o umetniku ne spominjući ga. Čoveka iz Paripovićevog teksta razaznajemo kao alegoriju umetnika i kao Hamleta u lakanovskom smislu. Zašto? Reč je o hipotezama subjekta (umetnika) ili alegorizacijama umetnika, zato što je umetnik u masovnom fantazmu kulture otvoren i nestabilan koncept: "Ja verujem da nemam nikakve lične osobine, jednog trenutka vladam celokupnim svojim prostorom ali već sledećeg trenutka se sukobljavam sa brojnim sitnim neuspesima nakon kojih se već osećam niže vredan, postajem i ponizan. Isto sam tako sadist pod izvesnim spoljnim uslovima ili sam anarhista u drugoj situaciji. Moje lične crte su tako nestabilne da sumnjam da one stvarno i postoje." Umetnik je egzotična i ćudljiva životinja, mazna i preteća, građanin i anarhista, nežni ljubavnik i sadista, autokrata i sluga... Ove klišeje Paripović smešta u glas čoveka koji je verovatno ubica. Lik ubice je maska za iznošenje hipoteza o umetniku, za iznošenje hipoteza koje su konstituenti umetnika u pogledu masovne kulture (kolektivnog fantazma). Za čoveka (glas iz teksta) kažemo da je Hamlet. Na jednom mestu u spisima nazvanim *Hamlet*, Lacan zapisuje:

Mogućnost postojanja Šekspirove drame iza *Hamleta* sekundarna je u odnosu na strukturu *Hamleta*. Upravo je ta struktura odgovorna za delovanje *Hamleta*. I to tim više što je sam Hamlet, kako se autori metaforično izražavaju, lik čija nam dubina nije poznata ne samo zbog našeg neznanja. To je lik komponovan od praznog mesta na koje možemo situirati naše neznanje.<sup>338</sup>

Reinterpretirajmo Lacanov shematizam i primenimo ga na Paripovićev tekst:

Mogućnost postojanja Paripovićeve drame iza "Odlomka iz knjige snimanja filma *Dve palme na otoku sreće*" sekundarna je u odnosu na strukturu "Odlomka...". I to tim više što je sam čovek lik čija nam dubina nije poznata ne samo zbog našeg neznanja. To je lik komponovan od praznog mesta na koje možemo situirati naše neznanje.

I, zaista, Paripovićeva ljudska drama, ako je zaista ima, izvan je klišea lika koji se pojavljuje u tekstu. Drama koju iščitavamo je unutar samog teksta (nema je izvan teksta), ali i u tekstu je ona mesto našeg neznanja: ne poznajemo priču, kontekst i istoriju likova, poruku i nauk. S druge strane, prepoznajemo upotrebljene klišee masovnog fantazma, razaznajemo njihovu upotrebu u sasvim drugačijoj (skrivenoj) priči (takve priče filmom pripoveda i Peter Greenway, na primer, film *Crtačev ugovor*<sup>339</sup>), razaznajemo da drama lika ne može biti drama pisca (Paripovića), da pisac radi sa željom drugog (onih koji gledaju kriminalne filmove i umetnike vide kao takve i takve). Lik (hipoteza u diskursu) koji konstruiše Paripović Hamlet je, ne zato što liči na pravog Shakespeareovog Hamleta, već zato što je prazno mesto diskurzivne drame, drame u kojoj ON ne može da hoće. Hoće Drugi, hoće onaj koji pogledom dovršava dramu: prvi gledalac-čitalac (umetnik), drugi gledaoci i čitaoci.

### Zoran Popović: umetnik kao politički akter

Delovanje Zorana Popovića<sup>340</sup> (1944) je promenljivo, pre indeksno nego metajezično, interaktivno sa aktuelnim političkim kontekstima i nomadsko. Njegov rad je promenljiv, što znači da je direktni odziv na *duh vremena* aktuelnosti i dominantne političke zamisli. Njegov rad je *indeksan*, što znači da nema kontinualan razvoj, već se kreće od primera do primera, od indeksirane lokacije u vremenu i prostoru do indeksirane lokacije na mapama umetnosti. Rad je interaktivan, što znači da je zasnovan kao odziv na umetničko, političko i duhovno okruženje i da izaziva reakcije, provocira moguće mikrosocijalne umetničko-ideološke reakcije. Popović je nomadski umetnik zato što je kao autor poslednjih trideset godina menjao postupke, koncepcije, ideale, ideologije, estetičke vrednosti, modele izražavanja i prikazivanja, krećući se između različitih nivoa odluka u umetnosti i u njoj, u kulturi i društvu. Popović je započeo rad u umetnosti krajem šezdesetih sa popartističkim i neodadaističkim strategijama urbanog gesta i eksperimentalnog strukturalnog filma, da bi zatim radio sa elementima tautološke konceptualne umetnosti (*Aksiomi*, 1971–73), a zatim je sproveo autokritiku konceptualne umetnosti sredinom sedamdesetih godina i, blisko njujorškom Art&Languageu, zasnovao kritičko-politički rad u domenu kulturalnih i društvenih politika u umetnosti. Njegov politički postkonceptualni rad se odvijao kroz dve faze: prvo, kao zasnivanje kritike sistema umetnosti i kulture u duhu postsituacionističkih i neomarksističkih analiza poznog kapitalizma i liberarnog socijalizma,<sup>341</sup> te, drugo, kao realizacija dokumenutarno interpretativne socijalne umetnosti kao kritike klasne svakodnevice.<sup>342</sup> Posle toga, tokom osamdesetih, nastupa radikalni prekid sa modusima konceptualne i postkonceptualne umetnosti; Popović razvija intimističku, eklektičku, fantazmatsku, erotsko-ikoničku i figurabilnu crtačku praksu. Erotski crteži nastaju u duhu *individualnih mitologija* i mogu se interpretirati kao auto-dekonstrukcije racionalnosti i metakritičnosti konceptualnog umetnika. Tokom osamdesetih, erotske eklektične ikoničke teme su zadobijale maniristički karakter (u kompozicionim i gestualnim rešenjima), a u tematskom smislu su postale individualno/kolektivno, tj. lokalno/globalno mitske. Popović je umetnik koji je radio sa *jakim idejama* i *moćnim fantazmima* koje prodiru kroz označiteljsko telo rubova politike, ideologije i umetnosti. On je radio, metaforično govoreći, sa šavovima i rubovima tkanja umetnosti i tkanja politike.

Rad Zorana Popovića globalno kontekstualno egzistira u postavangardnom konceptualizmu i duhovnom i intelektualnom krugu postavangarde Studentskog kulturnog centra. U specifičnijem smislu njegovo delovanje se odvijalo u

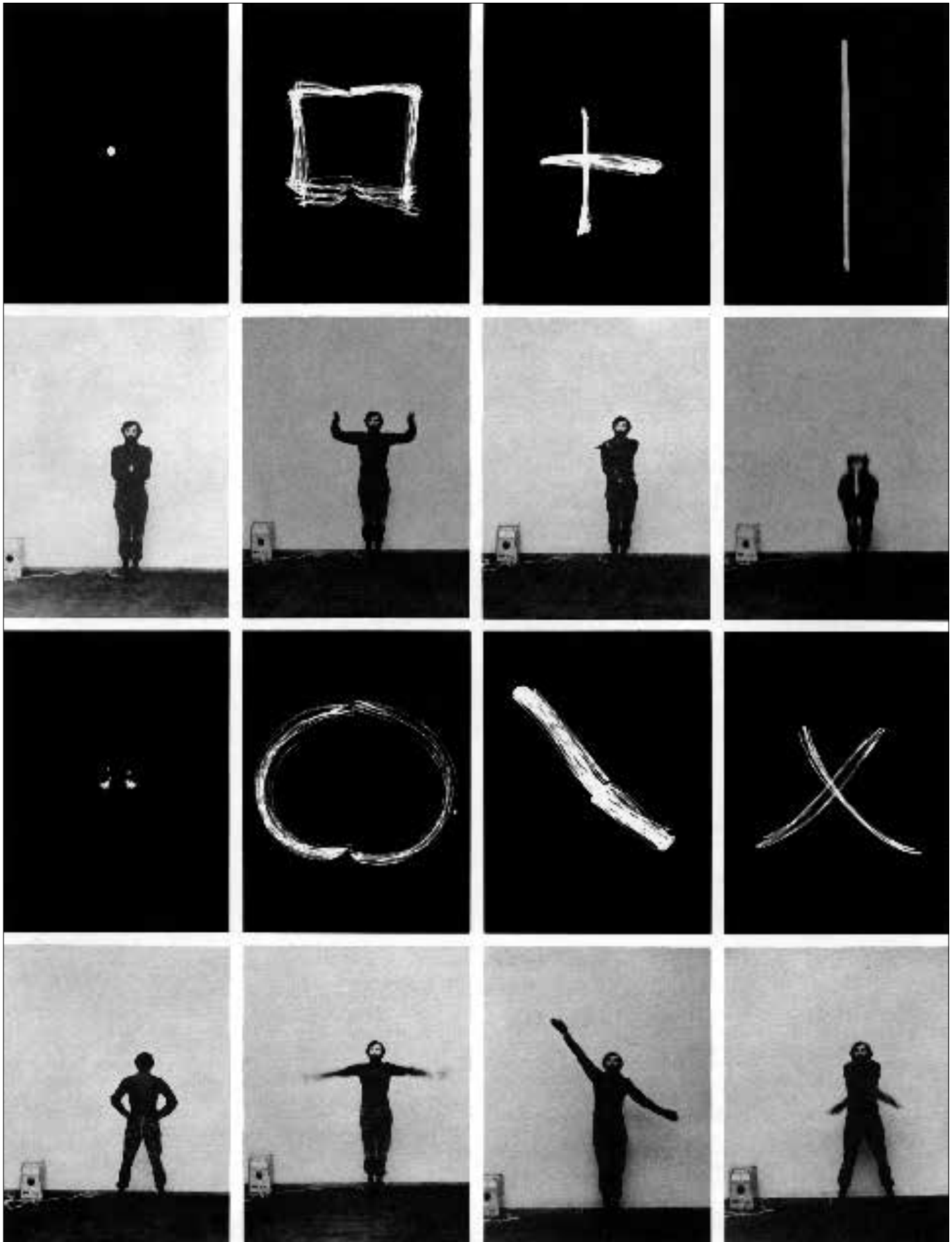
338 Žak Lakan, „Hamlet“, *Treći program RB* br. 75, Beograd, 1987, str. 293.

339 Barbara Novaković Kolenc, Helena Pivec (eds), *Peter Greenaway's Book*, Museum, Institut for Art Production, Ljubljana, 2000.

340 Miško Šuvaković, "Politička umetnost – Ekscesi, Diskursi i Pokretne slike – fragmenti o radu Zorana Popovića", iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 153–164; i Ješa Denegri, "Zoran Popović", iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str.122–130.

341 *Oktobar 75*, Galerija SKC-a, Beograd, 1975; i Jasna Tijardović, Zoran Popović, "A Note on Art in Yugoslavia", *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 49–52.

342 Ješa Denegri, "Zoran Popović", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979, str. 93.



Zoran Popović, *Aksiomi*, 1972.

neformalnoj grupi šest autora (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom).<sup>343</sup> Popovićev odnos prema grupi, kao mikroumetničkoj instituciji bio je ambivalentan i paradoksalan: istovremeno se javljao kao vodeća ličnost grupe (u jednom trenutku je pod uticajem levog kolektivizma projektovao zamisao grupe kao tima anonimnih saradnika) i kao osoba koja razara stabilnost i okvire grupe permanentnim nomadskim preusmeravanjima rada, uverenja i ponašanja.

Da bi se razumeo razvoj Popovićevih tautološko-konceptualističkih procedura tokom ranih sedamdesetih pogledajmo tri karakteristična rešenja: (1) zamisao *kanc arta* ili *kancum arta*, (2) zamisao strukturalne i serijalne fotografske i filmske realizacije i (3) zamisao predideje.

*Kanc art* ili *kancum* (kancelarijska umetnost)<sup>344</sup> je termin koji je Popović upotrebio da bi označio postdišanoske umetničke radove načinjene od upotrebljenog i dekontekstualizovanog kancelarijskog materijala (spajalice okačene o kanap, crtež pisaćom mašinom, kseroks kopije, zaheftan papir). Zamisao kancum arta se zasniva na: (1) modelu *ready made*-a, pošto su preuzeti već postojeći objekti iz okvira administrativnog birokratskog rada i (2) parodiranju izuzetnosti umetničkog čina i dela upotrebom trivijalnih neumetničkih birokratskih objekata. Zamisao *kanc arta* može se razumeti kao emancipacija od “umetničkog stvaranja”: od stvaranja ka upotrebi i označavanju, ali i kao kodiranje kojim se lociraju trivijalni, urbani i potrošački proizvodi kao aspekti ili komadi umetnosti.

Zoran Popović je počeo da se bavi fotografijom i filmom krajem šezdesetih uspostavljajući konceptualni i interpretativni odnos između ta dva medija. Serija fotografija (Glava\krug, 1968)<sup>345</sup> je realizovana kao koncept i projekt za film. Ono što film pokazuje kao kontinualnu fenomenološku situaciju (događaj), fotografije prezentuju kao serijalni i formalni poredak (koncept logike prikazivanja događaja). Serijalni poredak je struktura konačnog broja karakterističnih stanja procesa, na primer okretanja glave. Formalni poredak je poredak koji nije zasnovan na iskustvu, fantaziji ili emociji, već na unapred smišljenom konceptu (pravilima i procedurama realizacije). Izloženu shemu odnosa serijalnog i formalnog Popović je razradio u projektu *Aksiomi*<sup>346</sup> (1971–73) koji je realizovan kao skup nacrtu bazičnih geometrijsko-strukturalnih odnosa, telesni performans umetnika i dokumentarni materijal kojim se povezuju koncept, vizuelna i telesna realizacija.

Pojam “predideja”<sup>347</sup> su upotreбили konceptualni umetnici Gergelj Urkom i Zoran Popović da označe ulogu namera i zamisli umetnika u stvaranju umetničkog dela. Umetničko delo nije određeno samo vizuelnom pojavnošću i izgledom, već, pre svega, konceptom koji mu prethodi i koji ga određuje u fazama stvaranja, prezentacije i recepcije. Urkomovi radovi, zasnovani na upotrebi fotokopir aparata (*Šest minuta rada časovnika*, 1971 i *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije*, 1972–73),<sup>348</sup> nisu umetničko delo po svojim likovnim aspektima, već po nameri umetnika da rad mašine (sata, kseroksa) i svojstva kopije upotrebi u mentalnoj vežbi. Ideja koja prethodi delu je ono što određuje delo i što se iščitava iz dela. Popović ukazuje da je predideja suštinski aspekt definisanja umetnosti i zato “predideju” izdvaja iz procesa realizacije i prezentacije likovnog dela, definišući je kao samo umetničko delo (*Stanje kao pre-ideja*, 1973). Po Popoviću, suviše je verovati da bilo koji umetnički čin može da obuhvati bitne aspekte sveta, realnost sveta je strana umetničkom delu i zato se umetnik usredsređuje na misaone procese konceptualizacije jezika umetnosti.

Politička umetnost u realsocijalističkom društvu ima specifičan i paradoksalan položaj. Popovićev rad je kao prošiveni bod (pont de capiton) pokazao svu njenu složenost i paradoksalnost, moć i nemoć. Realsocijalistička društva, pa i jugoslovensko samoupravno društvo, zasnovano je na uverenjima, projektima i institucijama revolucionarne borbe. S druge strane, uverenja i vrednosti revolucionarne borbe i kritičkog pristupa društvu su u postrevolucionarnom periodu, posle rezolucije Informbiroa, pomereni u domen “apstraktnih ideala”. Na mestu angažovane, političke i revolucionarne umetnosti socijalističkog realizma država je podržavala umerene modernističke tendencije koje su zadovoljavale estetsko-umetničke potrebe nove socijalističke političke i tehnirokratije. Deklarativna umetnost je bila socijalistička i u službi radničke klase i revolucije, a realno je bila estetski autonomna u onoj meri u kojoj nije ulazila u umetnički provokativni eksperiment ili u intertekstualne rasprave umetnosti, kulture i društva. Drugim rečima, nije bila moguća ni kao visoko estetizovana formalna modernistička umetnost, a ni kao postavangardna kritičko-teorijska praksa. Likovni program Studentskog kulturnog centra je u vreme 1971–1983. bio specifičan, eksperimentalan i izolovan prostor, različit od beogradske umereno modernističke socijalističke kulture. Zoran Popović i istoričarka umetnosti Jasna Tijardović su tokom 1974. boravili u Njujorku gde su napravili direktan kontakt sa američkim delom grupe Art&Language, kao i sa drugim

343 Jasna Tijardović, “Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 55–59; Ješa Dnegri, “Neformalna grupa šestoro umetnika”, iz *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 94–98.

344 Zoran Popović, u: *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972, str. n.n.

345 Zoran Popović, *Glava\krug*, 1968, iz: *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972, str. n.n.

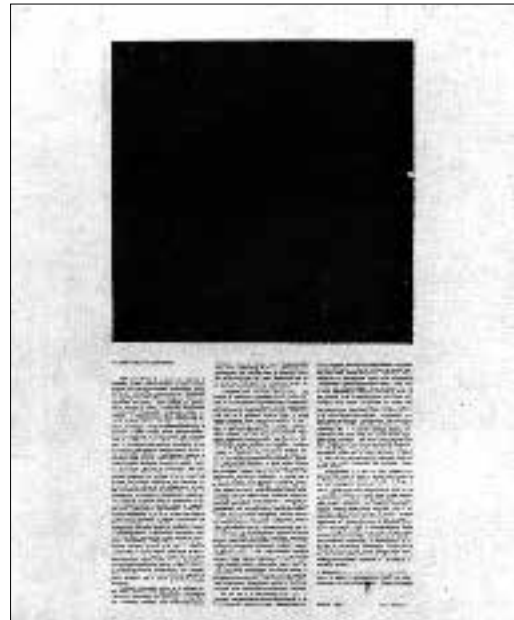
346 Zoran Popović: *Aksiomi 1971–1973*, Galerija SKC, Beograd, 1973.

347 Ješa Dnegri, “Zoran Popović – Postavka o predideji”, *Novine* br. 45, Zagreb, 1973, str. n.n.; Zoran Popović, “Moja umetnost”, *Moment* br. 4, Beograd, 1974, str.1.

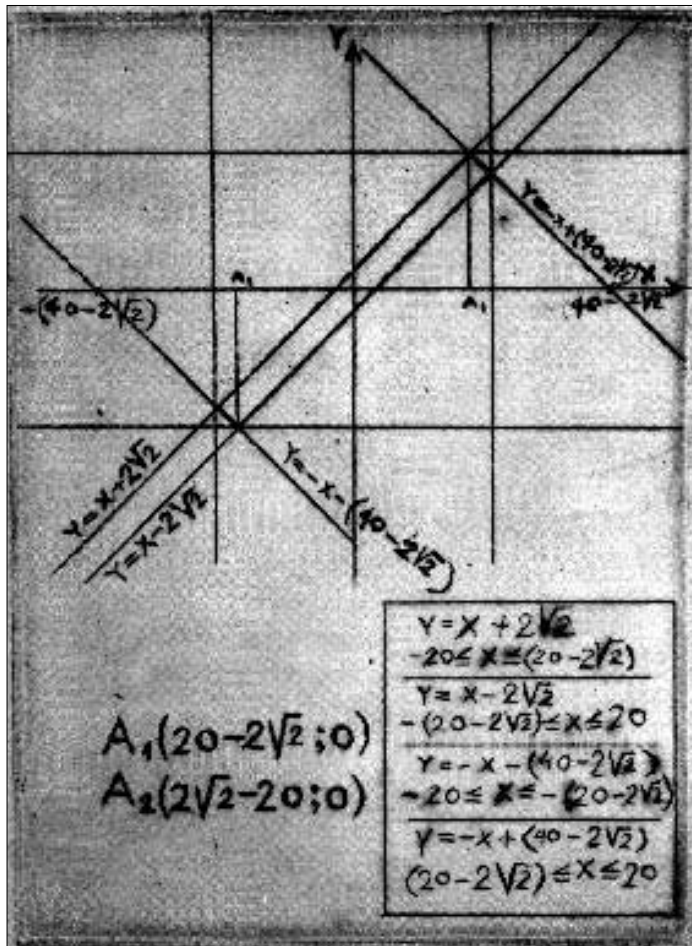
348 Ješa Dnegri, Biljana Tomić (eds), *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, str. n.n.



Zoran Popović, *Borba u Njujorku*, 1976.



Zoran Popović, *Za samoupravnu umetnost*, 1976.



Zoran Popović, *Aksiomi*, 1973.



Zoran Popović, *Bez naziva (film)*, 1976.

alternativnim, kritičkim i ekscenim umetničkim grupama i frakcijama.<sup>349</sup> Njihov kontakt i veza, koju su uspostavili sa frakcijama grupe Art&Language i časopisom *The Fox*<sup>350</sup> bila je osnova za autokritiku konceptualne umetnosti i postavangardnih eksperimenata u Beogradu. Radikalni autokritički zahvat u odnosu na projekt internacionalne konceptualne umetnosti sproveli su Zoran Popović, Dragoljub Raša Todosijević i kritičarka Jasna Tijardović.<sup>351</sup>

U takvoj “duhovnoj”<sup>352</sup> klimi Popović je realizovao niz političkih radova među, kojima se izdvajaju tekstovi “Za samoupravnu umetnost”<sup>353</sup> (1975) i “Beleška o umetnosti u Jugoslaviji”<sup>354</sup> (1975), konceptualno istraživanje cenzure i samocenzure u samoupravnoj realsocijalističkoj kulturi *Sažeta istorija moderne umetnosti* (1975), filmovi *Bez naziva* i *Borba u Njujorku* (1976), kao i serija socrealističkih indeksnih dokumentarnih izložbi posvećenih rekonstrukciji radničke svakodnevice (*Radnik tipomašinst Miodrag Popović o životu, o radu, o slobodnom vremenu*, 1977).

Film *Bez naziva*<sup>355</sup> (16 mm, c/b, zvučni, 24 fps, 27 min, kamera Slobodan Šijan) reprezentuje kritičke, levičarske i političke ideje beogradske i zagrebačke konceptualističke postavangarde. Globalne kritičke pozicije, koje karakterišu levu opciju, eksplicitno izriče Popović u dužem monologu: “Čini da moj rad bude eksplicitniji u društvenom sadržaju. Ne želim da tupo reprodukujem estetske umetničke objekte. Stoga predlažem rad na socijalnoj umetnosti kao nečemu što je po definiciji suprotno od umetnosti radi umetnosti, kao i od oficijelne takozvane angažovane umetnosti, to jest od svake vrste socrealizma koji je, po pravilu, nametnut od države, a koji je u stvari odvratna apologetska umetnost. 1. To znači: za principijelnu kritiku neupitnog formalizma umetnosti, to jest umetnosti radi umetnosti, koja u posebnim uslovima prerasta u policajca čuvara kulturalnog konformizma, pa tako i prevaziđenih društvenih odnosa. 2. To znači: za principijelnu kritiku društvenih snaga koje otuđeno vladaju, to jest zloupotrebljavaju svoje pozicije vlasti tako što administrativno i dogmatski propisuju pravila kako umetnost mora da izgleda i šta je to umetnost.”

Film *Borba u Njujorku*<sup>356</sup> (16 mm, c/b, 24 fps, 60 min., kamera Howard Shamest) je snimljen u Njujorku 1976. godine. Film dokumentarno prezentuje rad, dešavanja i sukobe unutar njujorške leve konceptualističke i umetničke postavangarde. Ukratko, govori se o prerastanju engleske konceptualističke grupe Art&Language u internacionalni (interkontinentalni umetničko-politički) pokret, o delovanju američke političke i umetničke skupine “Susret umetnika za kulturalnu promenu” (*Artists meeting for cultural change*) i manjih grupacija anarhističkog, feminističkog i političkog usmerenja. Prezentovan je rad značajnih aktera njujorške scene, kao što su Joseph Kosuth, Ian Burn, Mel Ramsden, Michael Corris, Andrew Menard, Jil Breakston, Sarah Charlesworth, Carole Conde, Karl Beveridge, Mayo Thompson, Christine Kozlov. Popovićev film je dokumenatno registrovao (indeksirao) jedan od ključnih trenutaka poznomodernističke njujorške umetničke scene. To je bio poslednji talas konceptualističke i političke umetnosti kao reakcije na dogme visokog građanskog i, u umetničkom smislu, autonomnog modernizma. To je trenutak vrhunca i kolapsa teorijsko-kritičkog razumevanja društva iz konteksta umetnosti, posle koga će nastupiti post, asimetrična i pluralna epoha eklektične, ekstatičke, mimikrijske i nepolitičke umetnosti ekspresionističkih postmodernizama.<sup>357</sup>

### Dragoljub Raša Todosijević: imanentna kritika *sveta umetnosti*

Dragoljub Raša Todosijević<sup>358</sup> (1945) započeo je kritiku vladajuće estetike i kulturalne ideologije umerenog modernizma u Srbiji posle 1971. godine. Napuštajući *akademsko modernističko* slikarstvo kao oblik izražavanja, u trenutku internacionalne dominacije i lokalne *jugoslovenske pojave* konceptualne umetnosti, Todosijević je uspostavio otvorenu i

349 Charles Harrison, “The Conditions of Problems”, iz: *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, str. 82–128; Zoran Popović, “Borba u New Yorku”, *Umetnost* 52–53, Beograd, 1977, str. 73–75.

350 *The Fox* no. 1, New York, 1975; *The Fox* no. 2, New York, 1975; *The Fox* no. 3, New York, 1976.

351 Jasna Tijardović, Zoran Popović, “A Note on Art in Yugoslavia”, *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 49–52.

352 Ješa Denegri, “Politicizacija nove umetnosti sedamdesete” iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti—nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 193–206.

353 Zoran Popović, “Za samoupravnu umetnost”, *Oktobar 75*, SKC, Beograd, 1975, str. n.n.; Videti: Zoran Popović, “For Self-Management Art”, iz: Stiles, K., Selz, P. (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. 847–849.

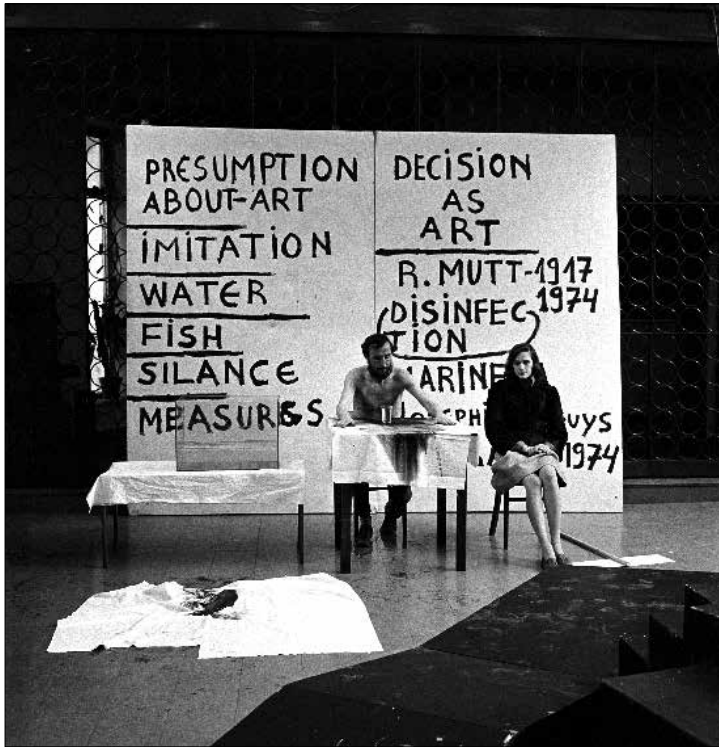
354 Jasna Tijardović, Zoran Popović, “A Note on Art in Yugoslavia”, *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 49–52.

355 Zoran Popović, *Bez naziva*, CEFFT, Zagreb, 1978.

356 Zoran Popović, *Borba u New Yorku*, Centar za fotografiju, film i TV, Zagreb, 1977; i Zoran Popović, “Borba u New Yorku”, *Umetnost* 52–53, Beograd, 1977, str. 73–75.

357 Ješa Denegri, Bojana Pejić, Tahir Lušić, Mileta Prodanović (eds), “Era postmodernizma — umetnost osamdesetih” (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983; Ješa Denegri, Jovan Despotović, Jadranka Vinterhalter (eds), *Umetnost osamdesetih*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

358 Ješa Denegri, “Raša Todosijević”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti — Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 131–139; i Dejan Sretenović, *Raša Todosijević*, Geopoetika, Beograd, 2002; Dejan Sretenović (ed), *Hvala Raši Todosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002.



Raša Todosijević, *Pijenje vode*, 1974.



Raša Todosijević, *Projekt iz serije odluka DA*, 1971.



Raša Todosijević, *Odluka kao umetnost*, 1973.



Raša Todosijević, *Sećanje na umetnost*, 1975.

nestabilnu praksu umetnika nomada i umetnika *simptoma*. Parafrazirajući, namerno ili nenamerno, nemačkog dadaistu Kurta Schwittersa<sup>359</sup> on je zapisao:

Radio sam sve i svašta: ako nisam pravio objekte, onda sam pripremao performanse, ako ne to onda sam slikao elementarne slike, projektovao ambijente, štampao plakate, eksperimentisao sa zvukom, i moralom (mahom sam urlao i zaziđivao radio-aparate), pisao tekstove, snimao video-trake, crtao prave linije (na papirima ili na zidovima privatnih stanova, hotela, po evropskim galerijama i velikim muzejima), držao sam predavanja (o sebi i drugima— više o sebi nego o drugima), putovao ili, naprosto, sa zadovoljstvom sam gubio vreme u beskrajnim raspravama o umetnosti.<sup>360</sup>

Ako u srpskoj umetnosti postoji *čovjek-dada* onda je to bio u epohi konceptualizma Dragoljub Raša Todosijević. Primenio je, demonstrirao i izveo sasvim različite destruktivne, decentrirajuće i ironijske strategije i taktike umetničkog i anti-umetničkog delovanja i ponašanja. Njegovo delovanje i ponašanje bilo je usmereno, ne toliko na provokaciju i šokiranje masovne publike, koliko na destabilizovanje i decentriranje temelja *likovnih umetničkih profesija* i, time, političkog horizonta umetničke profesije u srpskom i jugoslovenskom socijalističkom modernizmu. On je birokratskom umerenom modernizmu ponudio izazov: kritično mesto sunovrata u neočekivane inverzije, ironijske platforme i decentriranja samog “stvaralačkog rada” i besmislenih verifikacija takvog rada unutar navika i običaja disciplinovanog modernizma.

Todosijević je delovao u međuprostorima: neodadaističke upotrebe objekta (*ready made*: izlaganje žive žene, Marinele Koželj, kao umetničkog dela), performansa (*Odluka kao umetnost*, 1973; *Pijenje vode*, 1974; *Umetnost i memorija*, 1975; *Was is Kunst?*, 1977–78), ambijentalnog rada (*Schlafflage*, 1978–84; *Gottlibet die Serben*, 1994–2000), skulpture (*Fontana smrti*, 1988; razne verzije male plastike i monumentalnih skulptura *Gottlibet die Serben*, 1990–1997), fotografije, postapstraktnog analitičkog slikarstva (*Bez naziva: Bela slika – monohrom*, 1974), ciničkog figurativnog slikarstva (serija *Zovem se Pablo Picasso*, 1984), zasnivanja teorijskog kritičkog diskursa o umetnosti i kulturi, na primer, tekstovi o Adu Reinhardt<sup>361</sup> ili veoma poetična tekstualna simulacija konceptualnog teksta “Edinburška izjava”, (1975) i proznog pisanja.<sup>362</sup> Svaki pojedinačni produkt, oblik izražavanja, prikazivanja ili ponašanja mogao se razumeti kao proširivanje sloboda umetničkog izražavanja i proširivanja samog pojma umetnosti naspram zatvorenog i autonomnog pojma umetnosti (slikarstva i skulpture) u estetici i ideologiji umerenog poznosocijalističkog modernizma. Ali, njegov rad se može identifikovati i kao strategija razvijanja umetnosti bez “ontološke” i “morfološke” obaveze oblikovanja, a to znači kao umetnosti koja više nije umetnost po svojoj umetničkoj materijalnoj “oblikovnoj suštini” - ma šta to značilo – već po društvenoj moći da oponaša mehanizme delovanja i efekte u kulturi, u društvenoj proizvodnji, razmeni i potrošnji vrednosti, smisla i značenja.

Za Todosijevića je bitno i uspostavljanje ironičnog, mada emancipatorsko-kritičkog, otklona od *iskrenog, prirodnog, autentičnog* i *politički verifikovanog* izražavanja i izjašnjavanja o umetnosti i kulturi. Zato je njegova umetnost demonstrativna kritika strategije i taktike univerzalističke, autentične i autonomne umereno i visokomodernističko-socijalističke umetnosti u Srbiji i njenim umetničkim institucijama. Todosijevićeve produkcije ne nastaju iz ambicije i žudnje za stvaranjem ili otkrivanjem “novog” i “originalnog”, već iz konfrontacije, pre svega sa srpskim umerenim modernizmom koji su reprezentovali njegovi profesori na akademiji, ali i vodeći nacionalni slikari sredine XX veka (Stojan Čelić, Miodrag B. Protić, Mića Popović, Mladen Srbinović).

Performansi koje je Todosijević radio u prvom periodu delovanja, od 1971. do 1973, bili su pod uticajem američkog neodadaizma, hepeninga, odnosno italijanske *arte povere*. Todosijević je preuzeo njihove subverzivne upotrebe trošnosti objekta i iskušavanja granica moći ljudskog tela. Radio je sa siromašnim objektima ili telesnim situacijama koje su ukazivale na pražnjenje, eliminaciju ili poništavanje estetskog u vrednosnom smislu. Od 1973. godine izvodi seriju performansa: *Odluka kao umetnost*, 1973, *Ispijanje vode*, 1974, *Umetnost i memorija* (1975).<sup>363</sup> U tim performansima uspostavlja odnose između primarnih moći umetnikovog tela, piti vodu do povraćanja, iskušavati granice memorije i diskurzivnih sposobnosti: izjave i parole koje uokviruju društveni, kulturalni i umetnički identitet umetnika. Uspostavio je konceptualni model “odluke umetnika” da tretira “nešto” ili “bilo šta” kao umetnost. Ova dela su nastala u neskrivenom dišanovskom maniru deestetizacije objekta, situacije i događaja, te njihovom intelektualnom igrivošću koja provocira

359 “Ako Schwitters nije pisao pesme, onda je lepio kolaže, ako nije radio to, onda je ukrašavao svoj stub ili prao noge u istoj vodi gde je kupao svoju zamorčad, zagrevao lonac sa lepkom u svom krevetu, hranio kornjače u kadi za kupanje, recitovao, crtao, štampao razne stvari, cepao časopise, primao prijatelje, izdavao svoj časopis *Merz*, pisao pisma, vodio ljubav i prikupljao sav materijal za Günthera Wagnera koji je služio za štampu (za redovne prihode), učio akademsko crtanje, slikao užasno loše portrete (koje je jako voleo), koje je kasnije cepao i pojedine komade upotrebljavao za apstraktne kolaže...”, iz: *Dada 1916–1966. Dokumenta internacionalnog pokreta Dada*, Goethe-Institut, München, 1971, str. 97.

360 Tekst u katalogu izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1982, str. n.n.

361 Raša Todosijević, “Ad Reinhardt. Uvodni tekst za 12 pravila za novu akademiju”, *Književna reč*, Beograd, 1974, str. 8.

362 Raša Todosijević, *Priče o umetnosti*, Galerija 12+, Beograd, 1992; *Vesela kabalistička koračnica*, Privatno-Javno & Cicero, Beograd, 1997; *Čudo u Beogradu*, Lom, Beograd, 1999.

363 *Raša Todosijević*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1982.



višeznačnosti odnosa čulnog i verbalnog. Todosijević nakon ovih akcija izvodi dela u kontekstu analitičkog slikarstva, pri čemu praznu, čistu, monohromnu površinu slike ne pokazuje kao estetski ideal, kao što je to u tradiciji američkog slikarskog formalizma od Neumana do Rymana,<sup>364</sup> već kao trag potrošnje i pražnjenja modernističkih vrednosti (moći prikazivanja i izražavanja istine, bića, egzistencije, idealne vrednosti samog umetničkog i bezinteresnog estetskog).<sup>365</sup>

Serijom crteža na zidu (*Jedna linija u napuštenoj kući* ili *20000 linija u galeriji* ili *200000 linija za pariski bijenale*, 1977)<sup>366</sup> on problematizuje odnos statusa i pojavnosti umetničkog dela i institucije u kojoj se delo izlaže, odnosno uključuje u kulturalni sistem izvođenja, razmene i potrošnje društvene-umetničke vrednosti. Problematizuje se odnos između prividne formalne složenosti, merljivosti umetničkog manuelnog ili čulnog rada i dimenzionalne veličine, odnosno, stvarne/prividne složenosti umetničkog dela. Problematizuje se i odnos značaja koje mu daje institucionalno ili vaninstitucionalno mesto izlaganja. Mesto izlaganja jeste kontekst koji jednom trivijalnom poretku (snopu horizontalnih linija) daje ekonomsku, umetničku ili istorijsku vrednost. Jednostavne crtačke izvedbe sa horizontalnim linijama na papiru ili zidu bile su osnova za diskusiju i, zatim, kritiku “univerzalnih problema” i “univerzalnih istina” umetnosti. Umesto velike priče, nije ponuđena *mala* priča, već decentrirana priča, na primer, o statusu svakodnevnog umetničkog rada. Šta znači svaki dan povlačiti liniju (*Nulla dies sine linea*)? Da li to znači razvijati svoj rad u formalnom smislu, povećavati kvalitet manuelne izvedbe, biti dosledan svojoj poetici ili ...? Kako se status dela, dela koje je postavljeno kao estetski neutralni poredak horizontalnih linija, menja u zavisnosti od privatnog i javnog mesta izlaganja? Šta znači kontekstualizovati delo? Sva ova pitanja su Todosijevića pomerila sa pozicije “stvaraoca” na poziciju “kritičkog interpretatora” i zatim ga vratila u sam centar pitanja o stvaranju, radu i funkcijama odnosa privatno-javno. Umetnost se tu ukazala kao društvena praksa proizvodnje i razmene pod određenim uslovima. Ti “uslovi” su postali problem njegove umetnosti, a to znači problem stvaralačkog preispitivanja i demonstrativnog pokazivanja. On je tu asimetričnu poziciju objasnio sledećom parolom:

Moje postavke nisu rezultat redukcije komplikovanih elemenata, s obzirom da nisam pošao od složenijeg ka jednostavnom, već sam pošao i ostao na jednostavnom. Moje ideje se ne mogu shvatiti u terminima kontinuiteta tradicije evropske umetnosti, već su one shvatljive u terminima “kontinuiteta” paradoksa u odnosu na tu umetničku tradiciju.<sup>367</sup>

Ovako postavljen način umetničkog mišljenja podseća na situacionističke<sup>368</sup> taktike subverzije kulturalnih i društvenih situacija u poznom kapitalizmu. Todosijević, međutim, deluje u sasvim različitim situacijama od zapadnog kapitalizma, tj. on nije u referentnom polju spektakularne akumulacije kapitala u masovnoj kulturi. On je u svetu malih kultura koje se formiraju oko ideala velike ili visoke umetnosti. Njegovi paradoksi nisu, zato, upućeni masovnim medijima (film, reklama, kontrola i regulacija zabave u slobodnom vremenu), već idealizovanim projekcijama nacionalne i klasne kulture u socijalističkom modernizmu.

Jedan od važnijih Todosijevićevih kritičko-poetsko-konceptualnih spisa bio je tekst “Edinburška izjava – Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje? I ovaj tekst je autor napisao da bi nekako profitirao od dobrog i zlog u umetnosti”.<sup>369</sup> Pojedini fragmenti izjave, kao odgovori na pitanje “Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje?”, glase:

Fabrike koje proizvode materijale potrebne umetnicima.

Preduzeća koja prodaju materijale potrebne umetnicima.

Njihovi radnici, službenici, prodavci, posrednici itd...

Preduzeća ili privatnici koji opremaju ili ulepšavaju radove umetnika.

Stolari koji prave lajsne, ramove itd...

Proizvođači stakla, papira, olovaka, boje, alata itd...

(...)

Svi koji prave, prodaju ili preprodaju: lekove, higijenski pribor, alkohol, kurtone, cigarete i sportske rekvizite umetnicima.

Svi koji ubiraju porez na autorske honorare.

Opštinski službenici, poreski službenici i ostalo administrativno osoblje.

364 Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge, London, 1993.

365 Ješa Denegri, “Slikarstvo u novoj umetnosti sedamdesetih: primarno, elementarno, analitičko”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – Nove prakse 1970–1980*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 176–185.

366 Raša Todosijević, “Šta su linije?”, iz: *Linije*, Galerija Podrum, Zagreb, 1979, str. n.n.

367 Raša Todosijević, “Šta su linije?”, iz: *Linije*, Galerija Podrum, Zagreb, 1979, str. n.n.

368 Thomas McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

369 Raša Todosijević, “Edinburška izjava – Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje”, iz: *Umetnost, ironija itd*, Srećna galerija SKC-a, Beograd, 1977, str. n.n.; objavljeno u: Dejan Sretenović (ed), *Hvala Raši Todosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002, str. 44–47.

Banke i njeni viši i niži službenici.  
 Sitne zanatlije: limari, ramdžije, obućari, lekari, grobari itd...  
 Profesionalni mozaičari koji izvode tuđe mozaike.  
 Profesionalni livci koji liju tuđe skulpture.  
 (...)  
 Kurir.  
 Vatrogasac.  
 Umetnički kritičar, književnik ili neko treće pismeno ili polupismeno lice koje piše predgovor u katalogu.  
 Lektor predgovora ili tekstova umetnika ili tekstova o umetniku u katalogu.  
 Prevodioci predgovora ili teksta o umetniku ili umetnikovog teksta u katalogu.  
 Daktilograf.  
 Fotograf koji snima radove za katalog.  
 Izdavač kataloga.  
 Urednik kataloga.  
 Štamparija koja štampa katalog, pozivnicu i plakat.  
 (...)  
 Psiholozi i sociolozi koji izvlače nebulozne zaključke o umetnosti i to nam bleferski prodaju kao veliki doprinos boljem razumevanju umetnosti.  
 Filozofi koji pišu o umetnosti a koju nikad stvarno nisu ni razumeli.  
 I svi ostali jeftini politikanti koji su se na "tajnovit" način, preko svojih roditelja, prijatelja i veza dočepali sinekure, pa sole pamet umetnicima i od tog besmislenog posla zarađuju za dva života.<sup>370</sup>

Ovaj tekst je bio dvostruko provokativan: ukazivao se kao ironično propitivanje istočnoevropskog umetnika o ekonomskoj determinaciji zapadnog sistema umetnosti i ukazivao se kao cinično pitanje o sistemu umetnosti u poznom real-socijalizmu, gde dolazi do slabljenja uticaja politike na umetnost, nema još stvarnog tržišta, ali se pojavljuju uticaji arbitrarnih tehnobirokratskih institucija i činovnika u kulturi. Ovim tekstom je Todosijević prikazao političku decen-triranost jugoslovenskog samoupravnog socijalizma i njegovu ambivalentnost otvorenog prozapadnog i, u isto vreme, realsocijalističkog društva. Zamisao umetnosti, koja je u modernizmu tretirana kao idealno, nevino i sublimno područje stvaranja ili izražavanja, prikazana je kao polje društvenih odnosa: interesa, profita i eksploatacije. Ovaj tekst je pisan karakterističnim beogradskim žargonom iz vremena realnog ili samoupravnog socijalizma. Tekst je zato veoma lokalno izrečen, mada govori o "univerzalnim" pitanjima o moći u umetnosti. Paradoksalnost teksta je pojačana ambivalentnim odnosom prema autonomiji umetnosti. Autor se oslanja na parodirani i ironizirani idealitet da je umetnost stvar umetnika, odnosno, da stvar umetnosti nikada nije samo stvar umetnika.

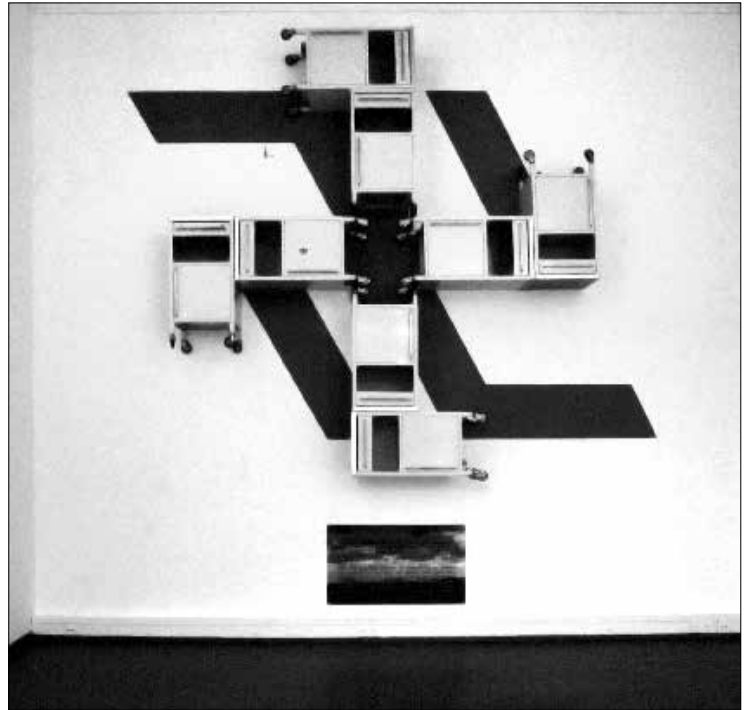
Todosijević započinje seriju performansa nazvanih WAS IST KUNST?<sup>371</sup> od 1977, koje izvodi u Parizu, Beogradu (1977), Varšavi (1978), Beču (1978) itd. "Was ist kunst?" ("Šta je umetnost?") pitanje je koje je Todosijević upotrebio kao motiv političkih, ekspresivnih i agresivnih performansa. Performansi nazvani *Was ist Kunst?* groteskno reaktuelizuju represivni odnos islednika-umetnika i isleđivanog (saučesnice u performansu), odnosno groteskno reaktuelizuje represivni-nasilni odnos muškarca (umetnik) i žene (saučesnica u performansu). Muškarac je akter a žena je žrtva. U performansima učestvuje umetnik koji histerično i preteći izvikuje pitanje "Was ist Kunst?" i pasivni učesnici performansa kojima se umetnik obraća. Po Todosijeviću, način na koji umetnik postavlja pitanje o umetnosti jeste umetničko delo. Time on ukazuje na to da umetničko delo ima performativnu – izvedbenu – formu. Smisao izvođenja se ostvaruje činom izgovaranja i ponašanja u specifično motivisanom kontekstu represije i isleđenja, koje referentno ukazuje na političke mehanizme nadzora, kontrole i kazne u totalitarnim režimima. Izgovaranje pitanja na nemačkom ironično dotiče traumatične odnose jugoslovenske kulture i sećanja na okupaciju tokom Drugog svetskog rata, tematizacije nacizma, političkog terora i totalitarizma. U socijalističkoj Jugoslaviji teme nacionalsocijalizma, nemačkog kulturalnog identiteta i političke represije bile su povezane i označene na najnegativniji mogući način. Todosijević je "označiteljsku strukturu" tabua nacizma ubacio kao umetnički simptom socijalizma. Ova se inverzija ne može objasniti na konsistentan način, ali zapravo to nije ni cilj umetnika. Namera umetnika je da provocira imaginarnu i fikcionalnu univerzalnost totalitarizma na mestu umetničke autonomije. Pitanje "Was ist Kunst?" su od Todosijevića preuzeli i reinterpretirali ga pripadnici slovenačke retroavangardne slikarske grupe Irwin iz pokreta NSK. Za razliku od Todosijevićeve, kao neolevičarske, kritičke, ironijske i parodijske provokacije političkih tabua, grupa Irwin je ciklusom slika nazvanom *Was ist Kunst*

370 Raša Todosijević, "Edinburška izjava – Ko profitira od umetnosti a ko pošteno zarađuje? – I ovaj tekst je autor napisao da bi nekako profitirao od dobrog i zlog u umetnosti", iz: Dejan Sretenović (ed), *Hvala Raši Todosijeviću*, str. 44–47.

371 Raša Todosijević, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982, str. n.n.



Raša Todosijević, *Gott liebt die Serben*, 1990



Raša Todosijević, *Gott liebt die Serben*, instalacija IFA Gallery, Berlin, 1998.



Raša Todosijević, *Was is Kunst, Marinela Koželj?*, Galerija SKC-a, 1978.

(1986) u postmodernističkom eklektičnom maniru citata, kolaža i montaže simulirala ideološku i umetničku atmosferu potrošnje mrtvih simbola totalitarne umetnosti u epohi postmoderne.<sup>372</sup>

Tokom osamdesetih godina Todosijević svoj umetnički rad postavlja u tri karakteristična područja srpske moderne kulture:

1. u domen dekonstrukcije umerenog modernističkog slikarstva, koje simbolički problematizuje inflatornim kopiranjem poznog ekspresivnog slikarskog izraza Pabla Picassa,<sup>373</sup>
2. u domen proznog pisanja – pisanje kratkih priča koje ironično i paradoksalno tematizuje svakodnevicu sveta umetnosti i socijalističke kulture,<sup>374</sup>
3. u domen realizacija skulptura, objekata i instalacija u kojima se pojavljuje fraza na nemačkom “Gott liebet die Serben” (*Bog čuva Srbe*), čime paradoksalno provocira srpski nacionalizam i njegovu paranoičnu fobiju nemačkom i, šire, zapadnom kulturom.<sup>375</sup>

Todosijevićeva umetnička praksa je postala ka *simptomu orijentisana postpolitička umetnost*. U poznom socijalizmu i ranoj tranziciji on radi na izvođenju vizuelno i prostorno monumentalnih *ikona* umetnosti u društvu krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Izvesne umetničke produkcije i prakse, od sedamdesetih (*sots art*),<sup>376</sup> preko osamdesetih (*perestrojka umetnost* i *retrogarda* ili *retroavantgarda*, cinički realizam),<sup>377</sup> ka devedesetim godinama, uspostavile su se kao *simptomske* prakse unutar umetnosti, kulture i društva. U njima se konceptualizuju, tematizuju i prikazuju granična i paradoksalna mesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, savremenosti, istoričnosti, vrednosti i političnosti poznih realsocijalističkih i prelaznih nastajućih postsocijalističkih društava. Te umetničke produkcije se paradoksalno služe strategijama avangardnog prodora, napada, subverzije i ekscesa, a, s druge strane, pokazuju da više nema nade, utopije i progresu – da je avangarda *mrtva* u političkim i tržišnim entropijama. Te produkcije “govore” (one su temeljno konstituisane kao diskurs) da su svi znaci modernosti, “mrtvi znaci”.<sup>378</sup> Retroumetnik poznog socijalizma i ranog tranzitnog postsocijalizma pokazuje svoje *prljave ruke*, svoje manipulacije, mimikrije i prevare. On je erotičan i političan, zapravo čulno mrtav i konceptualno entropičan, a opet veoma centriran na pitanja o tome ko, kada ili gde deluje ili biva podvrgnut delovanju. Zato Todosijević pokazuje da svaka “istina” ima strukturu *fikcije*. Sa odmicanjem tranzicijskih procesa u društvima na jugoistoku Evrope umetnik-simptom počinje da gubi “objekt” svojih manipulacija, zapravo, kao da se odigrava transfer od “umetnosti u društvu” do “umetnosti kao kulture”.

372 Marina Gržinić, “Was ist Kunst?”, iz: “Postmodernizam” (temat), *Republika* br. 10–12, Zagreb, 1985, str. 266–275, i Marina Gržinić, “Was ist Kunst?”, u: “Irwin: NSK – država u vremenu”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video)umetnost, postsocializam in retroavantgarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Studentska založba, Ljubljana, 1997, str. 169–173; “Neue Slowenische Kunst” (temat), *Problemi* br. 6, Ljubljana, 1985; *Neue Slowenische Kunst*, GZ Hrvatske, Zagreb, 1991.

373 “Zovem se Pablo Pikaso” (crtež, tekst), iz: *Raša Todosijević*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1982, str. n.n.

374 Raša Todosijević, *Stories on Art*, Private – Public, Beograd, 1995.

375 Dejan Sretenović, *Raša Todosijević*, Geopoetika, Beograd, 2002.

376 *Sots Art*, The New Museum of Modern Art, New York, 1986.

377 Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

378 Uporediti sa: Mladen Stilinović, “Tekst nogom”, katalog samosatne izložbe, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984, str. n.n.



Pokret OHO-Katalog: Braco Rotar, Tomaž Šalamun, Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Martina Rotar, Tomaž Brejc, Nadežda Čačinović, Zoja Skušek, Rastko Močnik, 1968.



Pokret OHO, *Pradedovi*, Zagreb, 1969.  
Milenko Matanović, Tomaž Šalamun, David Nez, Andraž Šalamun

# GRUPA OHO: GRANICE ČULNOSTI, AUTOREFLEKSIJA

## Ideologija: grupa OHO, pokret OHO-Katalog i Družina u Šempasu

Rasprava o delovanju grupe OHO (1966–1971), pokreta OHO-Katalog (1966–1970) i komune u Šempasu (*Družina u Šempasu*, posle 1971) u okvirima slovenačke nacionalne kulture, jugoslovenske kulture i internacionalne kulture šezdesetih i sedamdesetih godina može se izvesti na više načina. U vreme nastanka OHO-a, interpretacije i rasprave delovanja grupe, pokreta i komune bile su usmerene ka razumevanju novih umetničkih, estetskih, filozofskih i društvenih pokreta (reizam, strukturalizam, poststrukturalizam, *Tel Quel*, nova levica, hipi kultura, siromašna umetnost, antiformalna umetnost, konceptualna umetnost, postobjektna umetnost, ludizam, alternativa). Taras Kermauner<sup>379</sup> je projektovao zamisao reizma kao kritike modernističkog humanizma. Prve istorizacije delovanja OHO-a (Braco Rotar, Tomaž Brejc, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Lucy R. Lippard) pažnju su usmeravale na ideološke formulacije u umetničkom i društvenom smislu, zapravo, na pitanje identiteta OHO-a u odnosu na vladajući umereni modernizam u realsocijalističkom (ili samoupravnom društvu). Braco Rotar<sup>380</sup> je ukazivao na pozicije OHO-a u odnosu na nacionalnu kulturu, zapravo, u odnosu na transgresiju nacionalne kulture i njenog ideološkog horizonta predočavanja egzistencije. Tomaž Brejc<sup>381</sup> je razvijao imanentnu raspravu identiteta OHO-a kao *moćnog sveta* produkcije i egzistencije. Biljana Tomić<sup>382</sup> je razvijala zamisao ekstatičkog internacionalizma, karakterističnog za poslednje utopije XX veka, zapravo, za atmosferu, u markuzeovskom smislu, novog senzibiliteta.<sup>383</sup> Njene interpretacije su izgradile specifičan interpretativni most između koncepta *siromašne umetnosti* Germana Celanta<sup>384</sup> i ohovskog prelaza iz reističke faze u fazu procesualne umetnosti. Ješa Denegri<sup>385</sup> je, tokom delovanja grupe OHO i neposredno nakon prelaska u komunu u Šempasu, njen rad interpretirao u svetlu postobjektnih pojava,<sup>386</sup> a to znači u smislu kritike i subverzije modernističke autonomije i fetišizacije umetničkog (likovnog) objekta. Lucy R. Lippard<sup>387</sup> je delovanje OHO-a identifikovala i istorijski smestila u internacionalni okvir pojava nazvanih *dematerijalizacija umetničkog objekta*. Pri tome, ovim terminom se zbirno opisuje OHO kao praksa procesualne i konceptualne umetnosti. Kasnije istorizacije delovanja grupe OHO ukazivale su na posebne aspekte i orijentacije njihovog delovanja. Tomaž Brejc je, povodom retrospektive OHO-a, ukazao na zamisao “transcendentalnog konceptualizma” čime je uspostavio smisaoni kontinuum između evropske tradicije *spiritualnog* (severnjačkog romantizma<sup>388</sup> i konceptualne umetnosti šezdesetih.<sup>389</sup> Ješa Denegri<sup>390</sup> je, u kasnijim istorizacijama jugoslovenske umetnosti posle Drugog svetskog rata, grupu OHO predočio kao jednu od konstitutivnih praksi *druge linije* u odnosu na vladajući umereni modernizam. Pisao sam o grupi OHO sa stanovišta identifikovanja epistemoloških autorefleksivnih moći umetničke produkcije.<sup>391</sup> Taras Kermauner i Marko Pogačnik<sup>392</sup> su OHO i Družinu u Šempasu prikazali kao proces između umetnosti i života unutar slovenačke nacionalne kulture šezdesetih i sedamdesetih godina. Igor Zabel<sup>393</sup> je povodom druge retrospektive OHO-a interpretirao njihov rad kao dinamički simptom pozne modernističke kulture i terminu *transcendentalni konceptualizam* suprotstavio je termin *ezoterični konceptualizam* itd.

Naznačene interpretacije ukazuju na složenost pojave OHO-a kao umetnosti i kao kulture. Drugim rečima, ove interpretacije suočavaju posmatrača ili čitaoca sa pitanjima egzistencijalne, umetničke, estetičko-filozofske i političke produkcije sveta umetnosti i sveta kulture kao egzistencijalne realnosti. To znači da se grupa OHO u okvirima

379 Taras Kermauner, “O nekaterih problemih sodobnega humanizma”, *Perspektive* št. 2, letnik 1, Ljubljana, 1960–61, str. 202–224 i, “Humanistička kritika i reistička nekritika” iz: *Eseji kritike*, Narodna knjiga, Beograd, 1978, str. 55–67.

380 Braco Rotar, “Struktura slovenskega likovnega prostora s staljšča modelov percepcije”, *Naši razgledi* št. 20, Ljubljana, 19. novembar 1968. i katalog *Galerija 212*, Beograd, 1968, str. 28; kao i “Položaj ohojevcev”, *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970, str. 21–22.

381 Tomaž Brejc “Zapis za istorijsku analizu stvaranja grupe OHO”, iz: “Članovi grupe OHO”, *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 225–228.

382 Biljana Tomić, “Siromašna umetnost – izazov duha”, katalog *Galerija 212*, Beograd, 1968, str. 26–27; i “Grupa OHO”, *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970, str. 85–89.

383 Herbert Marcuse, “Nova osetljivost”, iz: *Kraj utopije. Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1972, str. 151–170.

384 Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.

385 Ješa Denegri, “Primeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji”, *Život umjetnosti* br. 15–16, Zagreb, 1971, str. 147–152 i uvodni tekst u katalog *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, str. 5–11.

386 Donald Karshan (ed), *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, New York, 1970.

387 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 153–154.

388 O severnjačkom romantizmu kao mega-paradigmi moderne umetnosti videti: Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London, 1975.

389 Tomaž Brejc (ed), “OHO kot umetnostni pojav 1966–1971” iz: kataloga *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 12–34.

390 Ješa Denegri, “Razlog za drugu liniju”, u: katalogu *Jugoslovenska dokumentna '89*, Sarajevo, 1989, str. 13–20.

391 Videti kataloge izložbi: Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978. i *Rad Davida Neza, 1968–1973*, Galerija SKC-a, Beograd, 1981.

392 Marko Pogačnik, “OHO – Šempas, 1963–1985. Vprašanja Tarasa Kermaunerja”, iz: *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986, str. 69–137.

393 Igor Zabel, “OHO – od reizma do konceptualizma”, iz kataloga *OHO. Retrospektiva*, Moderna galerija, Ljubljana, 1994, str. 10–28.

slovenačke kulture, jugoslovenskih kultura i internacionalnih scena umetnosti može posmatrati kao projekt formulisanja egzistencijalne, umetničke i političke realnosti u okviru koga se indeksno postavljaju izvesna umetnička dela (objekti, instalacije, procesi, događaji i koncepti). Time svako pojedinačno delo OHO-a postaje indeks kojim se ukazuje na projekt realnosti u datom trenutku i na datom mestu.

Ideologijom<sup>394</sup> se naziva niz aparatusa i postupaka izvođenja/sprovođenja aparatusa kojima jedna grupa teoretičara i praktičara intencionalno, ali i slučajno, nesvesno, intuitivno, projektuje mogući egzistencijalni i materijalni poredak realnosti. Grupa OHO je kao grupa praktičara (umetnika) i teoretičara (filozofa, istoričara umetnosti, sociologa kulture) uspostavljala svoje materijalizacije u ritualima i aparatusima mikrokulture koja je omogućavala spontane ili sasvim programirane činove samooprisutnjenja, iskušavanja, učenja i realizacije *trenutnog mogućeg sveta*. Ritualni aparatusi su bile formulacije koje su stvarale, metaforično govoreći, *simbolički ekran* koji se prepoznaje kao grupna (ohovska) dinamična (promenljiva, otvorena) realnost. Realnost koju je proizvodio OHO nije izrastala iz samog društvenog realsocijalističkog života, već iz njihovog konfliktnog odnosa kao mikrodruštva sa makrodruštvom, odnosno iz suštinske razlike suočenja heterogenosti i nehomologija sveta kulture i sveta prirode. Oni nisu stvorili jednu jedinstvenu realnost TU prisustva, već dinamični otvoreni model promene odnosa konfrontacije njihovog umetničkog i egzistencijalnog gesta u odnosu na očekivanja makrodruštva (vladajućeg umerenog modernizma realsocijalističke Slovenije šezdesetih godina). U konkretnom političkom smislu, formiranje OHO-a bilo je obeleženo teorijskim i praktičnim kretanjem od ekscesnog nacionalnog umerenog i, delimično, visokog modernizma autora okupljenih oko časopisa *Perspektive*<sup>395</sup> ka neoavangardnom i, zatim, postavangardnom časopisu *Problemi*<sup>396</sup> i ohovskoj umetničkoj i egzistencijalnoj produkciji. Moja teza je da su časopis *Problemi*, grupa OHO i grupa/pokret OHO-Katalog u slovenačkoj kulturi šezdesetih godina ostvarili neočekivani i neuobičajeni kontinuitet između neoavangarde kao imanentne kritike modernizma (egzistencijalizam, reizam, strukturalizam, ludizam) i postavangarde (procesualna umetnost, konceptualna umetnost, poststrukturalizam, kultura i umetnost komuna). Ali, pogledajmo detalje. Dok su *Perspektive* bile određene javnom političkom borbom za modernizam u okviru nacionalnih kultura realsocijalističke<sup>397</sup> Jugoslavije, delovanje OHO-a je bilo određeno *drugom scenom*<sup>398</sup> u odnosu na javni politički diskurs i borbe unutar kulture. OHO je kao druga scena bio paralelno prisutan javnim diskursima kulture, ali nije bio integrisan u njih, postojala je nehomologija između diskursa OHO-a i javnog ili velikog diskursa partije ili nacionalne elite. Metaforično govoreći: *Perspektive* su bile eklektični i heterogeni otpor dominaciji utilitarne homogene partijske politike na javnoj sceni kulture. Taj eklektični i heterogeni otpor se kretao u procepima između visoko-modernističkih vrednosti umetničkog (pre svega, književnog) eksperimenta, reformističkih uvida partijske inteligencije i borbe nacionalne elite za razlikujući identitet. Na simboličkom planu je karakteristično da su *Perspektive* prestale da izlaze u trenutku kada su uredništvo preuzeli ili u redakciju ušli budući OHO-ovci: Tomaž Šalamun, Marko Pogačnik, Braco Rotar i Franci Zagoričnik.<sup>399</sup> Drugim rečima, kada je vladajući, ili kao vladajući, modernizam bio doveden u pitanje iznutra, posredstvom neoavangardnog eksperimenta zasnovanog na povratku samim stvarima, on je morao da odbaci neoavangardni eksperiment u ime moderne hegemonije i alegorije. S druge strane, eksperimentalni zahvat je morao da se konstituiše kao posebna ili druga scena, kako u odnosu na dominantnu kulturu realsocijalizma tako i u odnosu na estetski visoki modernizam i u odnosu na horizont estetike nacionalne elite. Karakteristično je da je najdrastičniji sukob OHO-ovaca sa vladajućim institucijama i ličnostima slovenačke kulture šezdesetih bio sukob sa Josipom Vidmarom,<sup>400</sup> a to znači sa estetikom i društvenom platformom koja nije bila socijalrealistička, već utemeljena na preseku mogućeg socijalizma, horizonta nacionalne kulture i visokih vrednosti zapadnog tradicionalnog humanističkog modernizma. Odnos OHO-a i Vidmarove ili *vidmarovske estetike* zahtevao bi posebnu studiju.

Praksa OHO-a i nastajućeg časopisa *Problemi* ukazala se kao konstitucija druge scene koja prekida homologiju sa javnom vladajućom scenom i *dubokom* filozofijom zapadnog humanizma koji je integrisan u umereni i visoki modern-

394 Pojam ideologije prema: Slavoj Žižek, "The Spectre of Ideology", iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 1–33.

395 O časopisu *Perspektive* videti: Božo Repe, *Obračun s Perspektivami*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1990; "Slovensko perspektivovstvo kot kulturalno dejanje in intelektualno gibanje" (temat), *Borec* št. 535–537, Ljubljana, 1994, str. 916–1085; "Slovensko perspektivovstvo" (temat), *Borec* št. 551–552, Ljubljana, 1996; Taras Kermauner, *Perspektivovci*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1995; i Lev Kreft, *Zjeban od absolutnega. Perspektivovci in perspektivaši: portret skupine*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1998.

396 Časopis *Problemi* se ukazuje kao posebna institucija slovenačke i jugoslovenske kulture od šezdesetih do devedesetih godina po tome što su u okvirima rada redakcija razvijani profilisani estetički, poetički, politički, teorijski i umetnički programi. O programskoj prirodi problema videti tekst Ivana Fochta "Estetski programi revij", *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970, str. 24–26.

397 Videti belešku 395, knjigu Bože Repea.

398 Pojam "druge scene" se može razumeti istorijski u smislu scene za drugu umetnost, kako je o tome pisao Ješa Denegri, ali i kao filozofski pojam "druge scene" izveden iz freudovske psihoanalize: Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing" iz: *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, str. 229.

399 Videti belešku 395, Knjiga Bože Repea, str. 5. i str. 66

400 O poetici Josipa Vidmara, na primer, *Kritička razmišljanja*, Narodna knjiga, Beograd, 1978.

izam.<sup>401</sup> Druga scena je, u svojoj neuporedivosti, stvorila raskolnički odnos prema umetnosti, kulturi i realnosti koji je bio nemisliv i nepredočiv za kulturu realnog socijalizma, kao i za nacionalnu kulturu identiteta i modernistički elitizam nedoslovnih predočavanja univerzalnog. To znači da nacionalni modernizam i modernizam reformisanog realnog socijalizma, koji su bili u međusobnom sporu, nisu mogli da dozvole raskol sa ekscencom kulturom mladih koja se utemeljila kao neoavangarda kada je bila u direktnom poetičkom i egzistencijalnom sukobu sa njima i kao postavangarda kada je delovala na planu raskolničke drugosti. U pitanju su sasvim različiti i neuporedivi kriterijumi stvaranja i identifikovanja umetnosti, kulture i egzistencije.

Sada se mogu pogledati, metaforično govoreći, pozicije OHO-ovih projekata realnosti od ranih šezdesetih u Kranju, preko ljubljanske scene sredinom šezdesetih, do delovanja komune u Šempasu tokom sedamdesetih i osamdesetih.

Prva pozicija je formulisana u Kranju u gimnazijskim danima I. G. Plamena i Marka Pogačnika, a završava se njihovim prelaskom na studije u Ljubljani. To je predohoovski period koji se povezuje sa gimnazijskim časopisom *Plamenica*<sup>402</sup> (zima 1962). Radi se o atmosferi otkrića sopstvenog individualizovanog identiteta u odnosu na istorijske avangarde (dada, slovenački časopis *Tank*, nadrealizam) i aktuelni modernizam (oko egzistencijalističkog modernizma) u socijalističkim uslovima. U pitanju je vreme neobične smeše mladalačke pobune (Pogačnik je govorio o huliganstvu<sup>403</sup>) do umetničkog eksperimenta. Pogačnik retrospektivno opisuje to vreme i rad na *Plamenici* sledećim rečima:

Značajne su za to doživljavanje sveta tri tačke, koje sam u spomenutom članku u *Plamenici* objavio kao kriterije za oblikovanje tog gimnazijskog časopisa:

1. bezobzirno narušavanje zagušljivog mira koji vlada u našem društvu,
2. raskopavanje opni koje nam je naše okruženje i vaspitanje stavljalo i nametalo kroz svu mladost koju smo živeli kao nemoćni objekti u rukama "Sudbine",
3. otkrivanje izvora istine, koji je u svakom među nama, samo je skriven ispod nanosa sveta, otuđenog u nama samima.<sup>404</sup>

Iztok Geister, koji uzima nadimak "Plamen" po časopisu *Plamenica*, od kasnih pedesetih radi na samoj granici pesničkog teksta, provocirajući neuporedivosti označiteljske i označene ulančanosti književnog teksta. U pitanju je humorni gest koji je poredak i autonomiju modernizma doveo pod sumnju. Povezani su intertekstualno: poezija, crtež, muzika i ponašanje. Realnosti utilitarnog realsocijalizma i disidentske modernističke metafizike (pre svega u poeziji) suprotstavljen je huliganski (provokativni i prestupnički) gest ponašanja i, zatim, intertekstualni iskorak iz autonomije teksta. Pogačnik reakcije na *Plamenicu* opisuje sledećim rečima:

Reakcija je, po objavljivanju *Plamenice*, bila mučna: naša umetnost je bila primljena kao politički atentat. Društvo oko nas je umetnost prihvatilo kao odraz odgovarajuće političke ideologije. (Kao svoju dekoraciju koja je podupirala formalistički usmerenu umetnost.) Kad se pojavila poezija koja je otelotvorila neke u tadašnjem okruženju nepoznate vizije, društvo je a priori bilo ubeđeno da je ta poezija bila odraz neke druge, za njega gotovo destruktivne ideologije. Po toj logici, bilo je potrebno dovoljno jako izvršiti pritisak na nas autore, pa će se ta umetnička maska strgnuti i da će se društvu pokazati strane, ali svakako neprijateljske ideje čiji su odraz naše pesme i crteži.

(...) Pritisak je dolazio sa zborova gimnazije, od opštinske pedagoške službe, Saveza omladine, i vodio je do mog isključenja iz gimnazije kao čoveka koji ugrožava svoje društveno okruženje. Zajedno sa svojim drugovima branio sam se doslednim istrajavanjem na pravu na slobodno umetničko istraživanje i negiranjem svake neposredne veze sa bilo kakvom ideologijom. Po opisanoj logici, ostala im je samo jedna mogućnost, da je moja umetnost odraz duševne bolesti. Na prisilne preglede sam poslan na psihijatrijsku kliniku na Polju, gde me je razumeo i zaštitio profesor Lev Milčinski.<sup>405</sup>

Razvoj rada je od *Plamenice* ka OHO-u vodio kroz umetnički eksperiment i provociranjem granica jednog medija i discipline. Umetničko delo postaje i sâm čin u urbanom prostoru. Jedan primer je dokumentovan filmom u kojem je snimljeno kretanje po gradskim ulicama pesnika Aleša Kermavnera. On je par dana pre nego što je izvršio samoubistvo trčao ljubljanskim ulicama i rukama udarao po automobilima. Gest, doslovni gest i egzistencijalni gest na mestu

401 Videti: Jure Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od problema s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Moderna galerija, Ljubljana, 1995; Ješa Denegri, "Šesta decenija – period posleratnog modernizma" i "Socijalistički estetizam" iz: *Pedesete: teme srpske umetnosti 1950–1960*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 5–19 i str. 104–110.

402 Videti belešku 392, str. 70–74.

403 Prema rečima Pogačnika u razgovorima o OHO-u koje sam imao sa njim tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. "Huliganstvo" je bio političko estetski gest upućen "normalnosti" svakodnevice u realsocijalističkom društvu idealnog radnika, seljaka i poštenog intelektualca, ali i građanskom religioznom moralu Kranja i Ljubljane.

404 Videti belešku 392, str. 70.

405 Videti belešku 392, str. 72.



modernističkog očekivanog metaforičnog traga.<sup>406</sup> Individualni prestup (transgresija) suprotstavljen je pravom prestupu poludelog zakona normalnosti modernog društva. Može se govoriti o poziciji pobunjenika. Subjekt OHO-a nije bio usamljeni zabrinuti (zgroženi) stvaralac (pesnik, slikar, dramaturg) koji simbolima, metaforama i alegorijama izražava svoje beskućništvo. Subjekt nastajućeg OHO-a je mladi buntovnik koji izlazi na ulicu i živi, umire, koji preuređuje svet, javno otkriva nasilje ili dobrotu, provocira tabue autoerotizma, homoseksualnosti i heteroseksualnosti.<sup>407</sup> U pitanju su *ikone* buntovnika bez razloga kakav je bio James Dean ili buntovnika sa razlogom kakvi su bili američki bitnici, italijanski slikar Piero Manzoni, poljski pozorišni reditelj Jirzy Grotowski ili francuski režiser Jean-Luc Godard, kao i mnogi drugi.

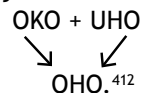
Druga pozicija je formulisana sredinom šezdesetih godina, posle knjige *Eva* (1966). Izrečena je u teorijskim tekstovima o reizmu Tarasa Kermaunera i “Manifestu OHO-a” I. G. Plamena i Marka Pogačnika. Ovaj period karakteriše, u filozofskom smislu, imanentna kritika egzistencijalizma i humanističke vizije centriranog, konsistentnog i celovitog subjekta. U pitanju je teorijski prelaz od Heideggerove filozofije egzistencije ka bartovskoj teoriji (uticaji *Nultog stupnja pisma*<sup>408</sup>). Nastaje zanimljiv spoj fiksacije na OBJEKT koji se može naći u ranoj Wittgensteinovoj filozofiji, Heideggerovoj zabrinutosti, Barthesovom interesovanju za pismo i, svakako, duhu vremena koji je obeležio *minimalizam* Becketta, američkog pesničkog objektivizma i tek nastajućeg likovnog *minimalizma* i *pop arta*. Sinhrono terminu *objekt* upotrebljava se i termin “artikl”. Dok se objektom naziva stvar u filozofskom smislu, artiklom se naziva objekt koji je proizveden, umnožen, razmenjen i ponuđen potrošnji. I. G. Plamen je u pogovoru antologije japanske poezije *Haiku* izložio model reističkog pogleda na svet:

humanizam	subjekt	objekt
reizam	objekt	objekt
zen	subjekt	subjekt

Odnos je jednako bitan u zenu kao i u reizmu. Postupak komuniciranja u zenu je sjedinjujući, a u reizmu razjedinjujući. Humanistički odnos je ne-jednakovredno u sjedinjavanju i razjedinjavanju suočen.<sup>409</sup> U pitanju je svet predbibličkog ili postsimboličkog smeštanja objekta u središte sveta. Subjekt jeste objekt među objektima. Svet je pun objekata koji se dokumentuju i imenuju. Objekti su doslovno prisutni u svetu.

Treća pozicija je formulisana u drugoj polovini šezdesetih godina. Ona se zasniva na obrtu od sveta objekata (artikala) u svet strukturalnih odnosa. Struktura postaje model sveta i okvir pomoću koga se svet doživljava. Ona jeste predstava sveta i jeste sam poredak koji se otkriva u svetu (prirodi, umetničkim delima, kulturi). Struktura je u svetu prikrivena ili je u umetničkom delu pokazana kao doslovni program. Struktura je poredak u topografskoj poeziji (poredak crta). Struktura je poredak arbitrarnih odnosa dela OHO-ovaca u projektu *PU*<sup>410</sup>. Struktura je repeticija jednog umnoženog elementa u prirodi (Pogačnikov program sa 365 folija u šumi *Programirana šuma*, 1969). Egzistencijalizam je prevladan reizmom, a reizam strukturalizmom. Egzistencijalistički svet je svet subjekta koji beskućnički izražava/ pokazuje svoju grozu. Reizam predočava svet bez subjekta u jednostavnom i doslovnom prisustvu. Strukturalizam pokazuje svet bez objekata, drugim rečima, svet zasnovan na odnosima elemenata. Na primer, sledeći razmatranja Jacquesa Derride, može se reći da nijedan element ne može funkcionisati kao znak, bez upućivanja na neki drugi element koji pak nije jednostavno prisutan.<sup>411</sup>

Četvrta OHO-ovska pozicija formulisana je u drugoj polovini šezdesetih godina prelaskom OHO-ovaca u fazu procesualne umetnosti (siromašna umetnost, antiformalna umetnost, *land art*). Pojavljuju se umetnici umesto pesnika, slikara, vajara, glumaca, dramaturgâ. Grupa OHO postaje grupa pet autora (Marko Pogačnik, David Nez, Milenka Matanović, Andraž Šalamun i Tomaž Šalamun). Ukazuje se na formulu:



406 Aleš Kermavner, zbirka pesama, autorsko izdanje, nedatirano.

407 U složenom zbiru društvenih provokacija u OHO-u su aktualizovane teme i situacije seksualnosti. Seksualnost je eksplicitna ili implicitna tema prozaičnih i poetskih eksperimenata I. G. Plamena, Aleša Kermavnera, Tomaža Šalamuna. Autoerotizam je tematizovan u radovima Andraža Šalamuna *Šuma* (1969) ili Milenke Matanovića *Preskok* (1969). Slobodna seksualnost je indeksirana u *body art* akciji Andraža Šalamuna *Kama Sutra* (1969). U OHO-u se ukazuju tri pristupa seksualnosti: (i) rani pristup – huliganska provokacija važećeg seksualnog morala, (ii) emancipatorski pristup – karakterističan za pozni period i odnos prema hipi kulturi i vanevropskim tradicijama, i (iii) protopsihoanalitički – prisutan u prevodima francuskog poststrukturalizma i delimičnim uticajima Žižeka i Močnika.

408 Interesovanje za ranog Barthesa se eksplicitno može pronaći u spisima o kritici Tarasa Kermaunera, na primer, “Dve interpretaciji”, *Problemi* št. 67–68, Ljubljana, 1968, str. 7–23.

409 I. G. Plamen, “Pogovor”, iz knjige *Haiku*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1973, str. 125–135.

410 Projekt “PU” je objavljen u časopisu *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970.

411 Jacques Derrida, “Semiologie et grammatologie”, iz: *Social science Information*, Paris, 1968.

412 Prema “OHO-ovskim reklamama”, autorsko izdanje, 1970, str. 1–11. Reklamne materijale su spremali za nastupe na internacionalnoj umetničkoj sceni. U reklamnim dijagramima opisan je rad OHO-a i njegova ponuda galerijskom sistemu.

Nastaju dela koja više ne mogu da se postave kao objekt, već kao odnos objekata ili familija, odnosno kao vidljivi ili nevidljivi proces sa objektima i njihovim odnosima, odnosno sa objektima u polju prirodnih energija (gravitacija, toplota, tok vode). Svet je predočen kao dinamički poredak pojava između oka i uha. Pojavljuje se svet odnosa u grupnom radu ili u individualnom radu. Delo postoji kao dokument i kao medijska predstava događaja. Medij (fotografija, film, dijagram, tekst) postaje konstituent odnosa svesti i sveta. U postdišanovskom<sup>413</sup> smislu svet i odnosi koji tvore svet postaju materijali umetničkog stvaranja (imenovanja, upotrebe, premeštanja) ne samo objekta, već i konteksta (mogućeg sveta).

Peta pozicija je formulisana na kraju šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Svet više nije svet čulu dostupnih odnosa. Svet je poredak konceptualno (pojmovno) ili mentalno (imaginarno) predočivih odnosa u svetu ili u svesti. Zamisao dematerijalizacije umetničkog objekta ukazuje se kao okvir predočavanja nepredočljivog. Kao da je filozofija Ludwiga Wittgensteina postala veoma bitna: “unutrašnjim procesima su potrebni spoljašnji kriterijumi” ili “ono što se ne može iskazati i ne treba iskazati”.<sup>414</sup> Tomaž Brejc uvodi pojam “transcendentalni konceptualizam”<sup>415</sup> da bi opisao svet OHO-a koji postoji izvan čulnog predočavanja. Svet postoji kao dokument odnosa četiri umetnika ili četiri svesti (Pogačnik, Matanović, Nez i A. Šalamun), odnosno, onog idealnog čoveka *OHO* koji postoji kroz uloge relativnih odnosa sistematičnog, senzibilnog, racionalnog, intuitivnog. To je vreme kada produkcije grupe OHO postaju deo internacionalne umetničke prakse i kada dolazi do naglog reza: izbora estetike ćutanja.<sup>416</sup>

Šesta pozicija je paralelna trećoj, četvrtoj i petoj. Govori se o onom delu grupe OHO, odnosno pokreta OHO-Katalog, koji je reistički i procesualni poetički svet usmerio u pravcu estetike biheviornosti i ludizma. U pitanju su “akcije” u domenu poezije i teatra. Svet se predočavao kao alternativa svetu odraslih (birokrata, tehnokrata, političara, ozbiljnih socijalističkih umetnika (kulturalnih radnika, stvaralaca), nacionalnih delatnika). Postojali su odnosi sa hipi kulturom, novom levicom, hepeningom, ali i izvesni povratak, u filozofskom smislu, na zamisao igre kod Heideggera ili Gadamera.<sup>417</sup> Pravo na igru i igra postaju odrednice individualnog i mikrokolektivnog identiteta (plemena, drugosti) i emancipacije u odnosu na sivilo realnog socijalizma.<sup>418</sup>

Sedma pozicija grupe je paralelna trećoj, četvrtoj, petoj i šestoj. Ona vodi od ose fenomenologija-egzistencijalizam, preko reističke kritike subjekta ka strukturalizmu i, zatim, ka teorijskim poststrukturalizmima (zamislama autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel*) u intertekstualnom odnosu sa novom levicom, antipsihijatrijom i nemačkom klasičnom filozofijom.<sup>419</sup> Uočava se prekid sa tekstualnim poližanrovskim produktima u ime teorijskog i filozofskog. Na toj osnovi će ranih sedamdesetih nastati slovenačka teorijska psihoanaliza i, šire, poststrukturalizam kao horizont immanentne kritike modernizma u filozofiji, estetici, teoriji kulture, politici, umetnostima i egzistenciji poznosocijalističkog društva.

Osma pozicija nastaje iz pete, a paralelna je, mada ne i homologna, šestoj i sedmoj. To je preobražaj Grupe OHO kao umetničke formacije u egzistencijalni svet komune izvan umetnosti. Komuna ili Družina u Šempasu nastaje odlaskom gradskih (urbanih) umetnika u prirodu.<sup>420</sup> U prvom trenutku Komuna je bila “urbani gest” uokviren u kretanja kontrakture ili alternative u kasnim šezdesetim godinama XX veka. Odlazak u Komunu u Šempasu<sup>421</sup> bio je gest odbijanja ili izbora estetike ćutanja u odnosu na korumpiranost vladajućeg poznomodernističkog sveta umetnosti. U sledećem koraku to je bila i ludistička igra: povratak ritualu i ritualnosti igre u svakodnevicu života. Život postaje supstanca umetnosti, a umetnost gubi svoju autonomiju (kontekstualnu posebnost) u odnosu na nerazlučivost svakodnevice.<sup>422</sup> Ideal avangarde (dada, konstruktivizam, rani nadrealizam) ostvaren je: ekskluzivnost umetnosti se izgubila u svakodnevnim ljudskim

413 O postdišanovskim pristupima objektu videti: Miško Šuvaković, “Transformacije koncepta *ready madea*”, iz: *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 242–287; i Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

414 Fraze izvedene iz razmišljanja Ludwiga Wittgensteina o funkcijama jezika. Videti: Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 249; i Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, IP “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1987, str. 189.

415 Tomaž Brejc, “Transcendentalni konceptualizam, 1970–71”, iz kataloga *OHO 1966–1971*, Galerija Škuc, Ljubljana, 1978, str. 29–34.

416 O “estetici ćutanja” i odnosu prema vladajućem modernizmu videti: Susan Sontag, “Estetika šutnje”, iz: *Stilovi radikalne volje*, Mladost, Zagreb, 1971, str. 7–35; Ješa Denegri, “Šutnja Davida Neza”, *Telegram* br. 65–66, Zagreb, 1972; i Ihab Hasan, “Preludij: lira bez struna” iz: *Komadanje Orfeja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 18–21.

417 Zamisao “igre” u šezdesetim pokriva široko područje raznovrsnih “izraza” od umetnosti preko logike, do politike. Hans Georg-Gadamer, “Ontologija umjetničkog djela i njezino hermeneutičko značenje”, iz: *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, IP “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1978, str. 131–200.

418 Videti: Theodore Roszak, *Kontrakultura. Razmatranje o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*, Naprijed, Zagreb, 1978; Adrian Henri, “Eastern Europe”, iz: *Environments and Happenings*, Thames and Hudson, London, 1974, str. 128–132; *Body and the East. From the 1960s to the Present*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1998.

419 Videti tematske blokove časopisa *Razprava Problemi*, na primer, “Kritična teorija družbe”, “Prispjevki k historičnomu materijalizmu”, “Mehanizmi označevalca in njihovo mesto v ekonomiji družbene reprodukcije”, “Nova pota psihijatrije” itd.

420 Tomaž Brejc, “Obitelj u Šempasu”, iz kataloga *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 19–20

421 Marko Pogačnik, “OHO – Šempas, 1963–1985. Vprašanja Tarasa Kermaunerja”, iz: *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986, str. 104–137.

422 Marko Pogačnik, “Umetnost treće svetlosti”, *Katalog* 143 br. 2, Beograd, 1976.

odnosima. Ako je vladajući modernizam, uspostavljen kao dominantna kultura pedesetih i šezdesetih, označavao neutralizaciju avangardnih utopija, tada je gest OHO-ovaca bio pokušaj konkretizacije moguće utopije. Družina u Šempasu se posmatra kao dinamična zajednica koju određuju mogućnosti:

1. izbor i odluka urbanih umetnika da deluju i rade u ruralnom prostoru,
2. gestovi rusovskog povratka prirodi,
3. subverzija modernističke elitne umetnosti i suočenje sa slovenačkom mitologizacijom prirode (nacionalni alpski prostor), efektima hipi ludizma (alternativni prostor mladih) i otkrićem drugosti (predpostmodernistički okret ka multikulturalnosti i regionalnom),
4. suštinska egzistencijalna i bihevioralna kritika moderne umetnosti i kulture koja je usmerena ka traganju za nultim stupnjem društva, kulture i umetnosti,
5. povratak *nultom stupnju* društva i kulture (modernistički čin) i zatim rekonstrukcija civilizacije iz nultog stupnja do nove modernosti (što je postmoderni čin).

Ova poslednja mogućnost se čini izvesnom. Mogu se pronaći i pokazne činjenice u samom delovanju. Decenijama duga praksa i egzistencija Družine u Šempasu ukazuje na prolazak zajednice kroz različite civilizacijske modele:

- hipi-ludistički u trenutku osnivanja,
- *neolitski* tokom prvih godina (izrada odeće, sakupljanje hrane i obrada zemlje),
- uloga matrijarhata ili dejstva “ženskih snaga” u tuđenom muškom svetu – svakako je neosporno da je vodeća ličnost zajednice u Šempasu bila Marika Pogačnik koja je vizionarski svet OHO-ovskih projekata konkretizovala u realnosti svakodnevnog života,
- *keltski* u trenutku otkrića prirodnih snaga i pokušaju rada sa njima,
- *srednjovekovni* u trenutku uspostavljanja komunikacije sa sredinom, seljanima i regionalnim prostorom,
- *renesansni* u vremenu kada su istraživani gradovi i regije (Venecija, Beograd, Raška oblast, Vipavska dolina),
- moderni u trenutku identifikovanja autonomije porodice u odnosu na mikrozajednicu i na društvo, zatim,
- postmoderni u trenutku uspostavljanja planetarnog rada na ekološkim prostorima (lečenje zemlje na urbanističkom, mikro i makrogeografskom prostoru).

Zamisao komune ili porodice u Šempasu može se posmatrati u razlici komune kao umetničkog prostora i prostora radikalnog antimodernizma koji vodi povratku prirodi i kao postmodernog egzistencijalnog rekonstruisanja zapadnih civilizacijskih modela egzistencije (odnosa subjekt–svet). U komuni u Šempasu ostvaren je egzistencijalni dinamizam koji je mapiran kao ideološki model predočavanja realnosti.<sup>423</sup>

Naznačene šeme ideoloških oblikovanja od pred-OHO faze, kroz aktivizam OHO-a, do realizacije komune /družine u Šempasu ukazuju na mogućnost da se uvede teza: delo OHO grupe nisu samo produkti (dela umetnosti), već konceptualne i ideološke formacije predočavanja realnosti. OHO nije projektovao “sebe” kao stabilnu istorijsku instituciju umetnosti, već kao model konstruisanja egzistencijalne realnosti u pokretu.<sup>424</sup>

### Logika teksta grupe OHO i pokreta OHO-Katalog

O izvođenju teksta kao umetničkog dela u kontekstu vizuelnih umetnosti postoje brojne teorije i one se spore oko nekih ili, možda, čak svih suštinskih pitanja o statusu teksta:

- (i) o načinu postojanja teksta (fenomenologija<sup>425</sup>) – tekst se vidi kao poredak postojanja motivisanog odnosa referenta (onoga izvan teksta), reference (relacije) i pisma u identifikovanju bića koje je zabrinuto za sebe u svetu;
- (ii) o uslovima interpretacije smisla teksta (hermeneutika<sup>426</sup>) – tekst se pokazuje kao trag izgubljenog poretka postojanja koji se interpretacijom rekonstruiše i vraća razumevajućem subjektu (umu, znanju);
- (iii) o pitanju subjekta teksta (egzistencijalizam<sup>427</sup>) – tekst se doživljava kao argument našeg (ljudskog) beskućništva i neutemeljenosti, zapravo, govori se o zabrinutosti i, zatim, grozi nad ili pred postojanjem u ničemu (ništavilu);

423 Videti dijagrame u katalogu *Družina u Šempasu*, Galerija SKC-a, Beograd, 1976.

424 Drugim rečima, pokazuje se kako život umetnika i sâm sistem umetnosti postaju materijal njihovog rada: kretanja (fluksa) u polju realnosti.

425 Videti: Martin Heidegger, “Razumljenje i izlaganje”, iz: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 169–175.

426 Videti: Ivan Urbančič, “Uvod u proučavanje hermeneutike”, iz: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*, Nolit, Beograd, 1973, str. 433–452; i Darko Dolinar, *Hermeneutika in literarna veda*, Literarni leksikon, DZS, Ljubljana, 1991.

427 Videti: Andrej Medved, *Spisi in razlage. Kritični eseji 1968–1996*, Obalne galerije, Piran, 1995.

- (iv) o autonomiji teksta (strukturalizam<sup>428</sup>) – tekst se predočava kao zatvoreni poredak znakova koji imaju svoju unutrašnju, imanentnu autonomiju u odnosu na svet (referenta), to znači da tekst nije nešto što odslikava ono van sveta, već ono što se spolja, kao već izvedeno (strukturirano), arbitrarno pripisuje svetu kao njegova interpretacija,
- (v) o produkciji teksta (poststrukturalizam<sup>429</sup>) – tekst je proizvod jednog posebnog načina na koji jezik može funkcionisati, time se on ukazuje kroz produktivnost: reći da je tekst produktivnost, znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećenje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove stvaralačke sposobnosti;
- (vi) o inovaciji unutar teksta i sa tekstem (neoavangarda<sup>430</sup>) – tekst jeste poligon eksperimentalnog rada kojim se provocira, destruiše i preobražava modernistička autonomija i time razdvojenost umetničkog, političkog, religioznog, erotskog, utilitarnog, ludističkog ili normativnog teksta, drugim rečima, neoavangardni tekst se ukazuje kao ekscenčni tekst u odnosu na vrednosti, efekte i očekivanja pojavnosti umerenog modernističkog teksta koji u realnom socijalizmu predstavlja vladajuću zamenu utilitarnog socrealističkog teksta i time zastupa nametnutu neutralnost vladajuće postrevolucionarne birokratije, tehokratije i inteligencije;
- (vii) o igri i tekstu (ludizam<sup>431</sup>) – tekst se pokazuje kao poligon igre, pri čemu se igra pokazuje kao reprezent: (a) revolucionarnog oslobođenja subjekta od naddeterminacija rada (proizvodnje, razmene i potrošnje društvenih vrednosti), (b) formalističkog obrta od teksta kao predstave sveta (mikro ili makrokosmosa) u tekst kao slobodno (arbitrarno) kombinujući i rekombinujući poredak znakova, (c) egzistencijalističkog gesta koji se pokazno pita o biti književnosti, slikarstva, teatra ili samog života, (d) hipi (omladinska alternativa) činjenja i bivanja u svetu, odnosno, sama zamisao igre se poništava življenjem igre u izbegavanju utilitarnog sveta odraslih i njihovih institucionalnih formacija unutar realnog socijalizma ili potrošačkog kapitalizma;
- (viii) o kritici autonomije teksta i intertekstualnosti (poststrukturalizam, postavangarda<sup>432</sup>) – pokazuje se da svaki tekst u sebe upija čitavo mnoštvo drugih tekstova i da predstavlja njihov intertekstualni preobražaj, a iz zamisli intertekstualnosti proizlazi i zamisao postavangarde: postavangarda, za razliku od avangarde, nije prethodnica moderne (“jedinica” otkrivanja novog sveta), već praksa intertekstualnog povezivanja teksta sa drugim tekstovima aktuelnosti i istorije u problematizovanju aktuelnosti teksta;
- (ix) o odbacivanju teksta (rana postmoderna<sup>433</sup>) – tekst se odbacuje u ime samog čina postojanja, delanja i uživljanja u svet, zapravo, nemost se ukazuje kao radikalna kritika autonomije teksta i njegovih interpretativnih nametanja istine ili vrednosti ili smisla postojanja (odbacivanje teksta je odbacivanje interpretacije u ime života).

Grupa OHO je između 1965. i 1971. godine pokrenula dijahrono ili sinhrono gotovo sva ova pitanja “o tekstu” na dramatičan i drastičan način. Grupa je nastajala početkom šezdesetih godina u Kranju a zatim u Ljubljani,<sup>434</sup> formirajući se na tri uporedna plana:

- (a) kao skupina alternativnog<sup>435</sup> kretanja mladih – to je njihov rani bunt protiv svakodnevice proletarizovanog društva, zasnovan na provokaciji (izazivati *normalnog građanina*) i transgresiji (kršiti zakon, proizvoditi mnoštvo poludelih zakona, zakona koji pokazuju svoje ludilo naspram skrivenosti velikog vladajućeg) – u tom smislu treba shvatiti zašto je Marko Pogačnik (1944) nosio košulju sa izvezenim natpisom na leđima “Ja sam huligan”,

428 Videti: Taras Kermauner, *Struktura in zgodovina, Založba Obzorja, Maribor, 1969, i Marksizam-strukturalizam. Istorija, struktura, Nolit, Beograd, 1974.*

429 Videti: Nenad Mišćević, *Marksizam i poststrukturalistička kretanja. Althusser, Deleuze, Foucault, Prometej, Rijeka, 1975; i Slavoj Žižek, Filozofija skozi psihoanalizo, Analecta, Ljubljana, 1984.*

430 Videti: Miško Šuvaković, “Neoavangarda”, iz: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU Beograd i Prometej Novi Sad, 1999, str. 209–210.

431 Videti: Andrej Medved, “Vprašanje o igri”, iz: *Spisi in razlage. Kritični eseji 1968–1996*, Obalne galerije, Piran, 1995, str. 107–139.

432 Postavangardom se imenuje složeno mnoštvo pojava u umetnosti i teoriji posle 1960. godine koje su postupcima kritičke rasprave, intertekstualnosti i interdisciplinarnosti provocirale i dekonstruisale modernističke mitove. Videti: “Postavangarda”, iz: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU Beograd i Prometej Novi Sad, 1999, str. 252–254..

433 Ranom postmodernom se nazivaju različite strategije imanentne kritike modernizma ili odbacivanja modernizma iz njegovog domena uticaja. Ideologiju *Komune* (a, kasnije, *Družine*) u Šempasu vidim kao rani primer odbacivanja moderne (kulture, civilizacije) u ime direktne i doslovne životnosti. U tom kontekstu tekst biva zamenjen gestom i ponašanjem. Videti: “OHO – Šempas 1963–1985 (vprašanje Tarasa Kermaunerja)”, iz: Marko Pogačnik, *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986, str. 69–137.

434 Grupu OHO treba razlikovati od pokreta ili grupe *OHO- Katalog*, mada su izvesni projekti bili zajednički ili imenovani nazivom *OHO-Katalog*. Uporediti programske tekstove: I. G. Plamen i Marko Pogačnik, “OHO”, *Tribuna* št. 6, Ljubljana, 23. 11. 1966, str. 9, kao i “Teze o *Katalogu* Reviji za literaturu in umetnost”, *Naši razgledi* št. 22 (381), Ljubljana, 25. 11. 1967, str. 636, i “Okvirni program revije *Katalog*”, *Naši razgledi* št. 6 (413), Ljubljana, 22. 3. 1969, str. 176.

435 Pojam “alternative” videti prema knjizi Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa*, FDU, Beograd, 1992, kao i zbirke Marine Grčinić (ed), *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturalne produkcije v Ljubljani*, Forum za artikulaciju prostorov drugačnosti, Ljubljana, 1996.

- (b) kao neoavangardna grupacija – u pitanju je smišljeno prevladavanje autonomije medija i na medijima zasnovanih umetničkih i teorijskih disciplina vladajućeg modernizma, ali i fetišizam inovacije koja se otkriva destrukcijom utilitarnog teksta ili kroz preobražaj teksta zasnovanog na pismu u tekst-objekt (knjige kao umetničkog dela), tekst kao situacija objekata (ambijentalni radovi) ili teksta kao događaja (*hepening* – zapisivanje, akcija, procesualna umetnost, čovek-OHO i život u komuni),
- (c) kao umetničko-teorijski postavangardni<sup>436</sup> pokret koji je označio prekid sa vladajućim efektima institucija prećutnog građanskog katoličanstva, državnog marksizma (realsocijalizma, samoupravnog socijalizma, praksisa) i egzistencijalizma (fenomenologije), uvođenjem strukturalizma i poststrukturalizma kao okvira stvaranja umetničkog dela i kao multi-okvira interpretacije humanističkih znanosti koje postaju teorijske produkcije.

Svi ovi aspekti su povezani i suočeni sa konkretnim tekstom i konkretnim odnosom saradnika grupe OHO. Po Tomažu Brejcu:

U godinama 1965. i 1966. u slovenačkoj umetnosti se prvi put pojavila zamisao o umetnosti koja ne “misli i prepoznaje” svet: bilo je reči o takvom obliku umetničkog stvaranja koje se odvojilo od ideoloških i pedagoških značenja i posvetilo isključivo samom sebi. Već od samog početka stvaraočima je bilo jasno da je to posvećenje, preokret u unutrašnjost samog stvaranja moguće izvesti samo ako bi se uz to izmenila i funkcija umetničkog objekta i, sa tim povezana, totalna promena celokupnog likovnog prostora. Umesto mističnog umetničkog stvaranja trebalo bi da se razvije produkovanje artikala, a umesto umetničkih proizvoda trebalo bi da nastaju više ili manje prikladni, jednostavni “zanatski” proizvodi. Ali ova, samo na izgled jednostavna zamisao, povukla se pred značajnijom idejnom doktrinom: ne samo u principima oblikovanja, stvaranja, već i u načinu gledaočevog posmatranja pojavila se autohtona težnja da se promeni ustaljeni model percepcije umetničkog dela i da se pomoću artikla usmeri, a time i preoblikuje, gledaočev perceptivni prostor u smislu otkrivanja novih vizuelnih impulsa. Takav je bio početak “ohoovske” avanture.<sup>437</sup>

Nasuprot viđenju OHO-a u raspravi Tomaža Brejca, kao radikalnog modernističkog kretanja ka inovativnoj posebnosti umetnika, umetničkog dela i recipijenta umetnosti, stoji identifikacija Brace Rotara, koji delatnost OHO-a opisuje kao kritičko razaranje nacionalne produkcije i modernizma zasnovanog na semantičkoj transparentnosti (iluzionizmu, mistifikaciji). Rotar ukazuje na otklon koji vodi ka semiotičkoj transparentnosti, a to znači ka delu koje pokazuje svoj konstitutivni poredak (interni i eksterni), a ne ono što delo iluzionistički zastupa (fikciju, naraciju, simboličko, emociju):

Repertoar elemenata koji mogu da stvaraju formulacije te vrste je, dakle, vanredno širok, a strukturni zahtev, odnosno kriterijum formulacije tog tipa je u određenom pravcu potpuno ekskluzivan i radikalno: značenjske formulacije, naime, ne mogu sadržavati nikakav nedegradirani iluzionizam i nikakvu nedegradiranu mistifikaciju. I iluzionizmi i mistifikacije su u interakcionom odnosu prema drugim elementima i tako su samo kvantifikovani elementi formulacija. Oni su, dakle, informacione jedinice u odnosu prema drugima, a ne svrha, odnosno smisao formulisanja, kao kod nekih drugih tipova formulacija.<sup>438</sup>

Ovim je pokazana suštinska razlika OHO-ovske tekstualne (ali i vizuelne) produkcije u odnosu na zapadnu tradiciju prikazivanja i u odnosu na modernističku tradiciju subverzije prikazivanja i postignuća autonomije teksta ili slike. Tradicionalni tekst ispunjava svoj smisao time što unutrašnjim poretkom uspostavlja *podupirače* za spoljašnju (referencijalnu) predstavu sveta ili fikcionalnih sadržaja. Modernistički tekst odbacuje *podupirače referencijalnosti* i pokazuje imanentni, unutrašnji i autonomni poredak znakova. Drugim rečima, tradicionalni tekst je referencijalan, a modernistički tekst je autoreferencijalan. U grupi OHO, naprotiv, nastaju tekstovi koji pokazuju nešto drugo: materijalni poredak tekstualnosti koji postaje sadržaj teksta, pri čemu, pod određenim uslovima:

- (a) produkuje referencijalan tekst,
- (b) produkuje autoreferencijalan tekst,
- (c) produkuje i referencijalan i autoreferencijalan tekst,
- (d) produkuje ni referencijalan ni autoreferencijalan tekst i

436 Posebni problem u izučavanju OHO-a jeste odnos umetnosti, teorije i politike. Zapravo, OHO je započeo kao kritika i subverzija vladajućeg umerenog egzistencijalističkog modernizma. Pri tome, razvijao se paralelno u sva tri domena: teorijskih interpretacija kulture i umetnosti, političke provokacije i umetničke inovacije, odnosno, kasnije, autorefleksivne reinterpretacije. Kraj OHO-a prelaskom u Komunu u Šempasu je prelom i sa OHO-ovskom sopstvenom tradicijom i sa stabilnim umereno-modernističkim socijalističkim društvom.

437 Tomaž Brejc, “Zapis za istorijsku analizu stvaranja grupe OHO” iz: “Članovi grupe OHO” (intervju), *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 225–226.

438 Braco Rotar, “Položaj Ohoovaca” iz: “Članovi grupe OHO” (intervju), *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 235.

- (e) produkuje delimično referencijalan, a delimično autoreferencijalan tekst koji poseduje i izvesne aspekte teorijskog (interpretativnog) teksta.

Ovim se uspostavlja sasvim drugačija ekonomija produkcije teksta i drugačija logika njegovog strukturiranja u odnosu na unartekstualno, intertekstualno i vantekstualno.<sup>439</sup> Transformacije ekonomije i logike teksta uslovile su i transformacije izgleda teksta (sintaksa, tipografski poredak), značenja teksta (semantika i semiotika teksta) i funkcije teksta (pragmatika – uslovi produkcije i recepcije). Pristupimo primerima.

Knjiga *Eva*<sup>440</sup> je autorsko izdanje objavljeno u Kranju 1966. godine. Autori knjige su: Marko Pogačnik, Franci Zagoričnik (1933–1996), I. G. Plamen (1945), Tomaž Šalamun (1941), Braco Rotar (1942), Aleš Kermavner (1946–1966); knjigu je uredio autorski par I. G. Plamen i Marko Pogačnik. Formalno gledano, knjiga je izvedena po načelima konkretne poezije ili u terminologiji samih autora: topografske poezije.<sup>441</sup> To znači da se delo (nazovimo ga tekst) uspostavlja kao konkretni prostorni materijalni poredak (nivo konkretizma) i kao struktura elemenata koji imaju efekat u čulnom (za oko = vidi se vizuelni karakter poretka i za uho = čitanjem naglas nastaje zvuk).

Ono što knjigu *EVA* karakteriše nije njena pesnička vrednost (vrednost subjektivnog metaforičnog posredovanja sveta), već moć da se suoče tekstovi različite unartekstualne prirode u intertekstualni poredak. Intertekstualnim se ovde naziva aktivan odnos teksta kao mreže značenjskih odnosa (sistema odnosa) sa sistemima označiteljskih praksi kulture svakog pojedinačnog teksta. Dolazi do upisivanja različitih kodova (Pogačnik upisuje vizuelni geometrijski kôd, Zagoričnik upisuje znakovni utilitarni kôd na neutilitaran način, I. G. Plamen upisuje pesnički predodžbeni kôd doslovnih verbalnih slika, Tomaž Šalamun i Braco Rotar upisuju fiktionalni narativni decentrirani kôd, a Aleš Kermavner upisuje kodove *pop* kulture–reklama, proizvod). Upisivanjem različitih kodova, diskursa (poredaka kodova u opštenju) i nediskurzivnih praksi u prostor teksta knjige, opovrgnuta je autonomija svakog posebnog teksta i time knjige kao zbirke tekstova. Tekst se ukazuje kao poprište permutacije i transformacije, ne samo drugih ili odnosećih tekstova, već i odnosa hipotetičkih subjekata koje tekstovi zastupaju.

Sa stanovišta teorijske identifikcije, tekstovi u knjizi *Eva* su utemeljeni u fenomenologiji i njenoj preoblikujućoj varijanti nazvanoj reizam (povratak samim stvarima) i formalistički orijentisanom anticipiranju strukturalizma (imanentni poredak elemenata unutar strukture). Naznačeni nerazgraničeni i nereflektovani odnos fenomenologije i strukturalizma je bitno mesto za nastanak situacije “nultog stadijuma pisma”.

Tematski broj “Katalog I”<sup>442</sup> časopisa *Problemi* št. 67–68 (1968) predočava i zastupa umetnički, prevodilački i teorijski rad grupe ili pokreta OHO-Katalog (Matjaž Hanžek [1949], Taras Kermauner, Marko Pogačnik, Benjamin Luks, Tomaž Šalamun, Milenko Matanović [1947], Philippe Sollers, Naško Križnar [1943], Iztok Geister, Tomaž Brejc [194?], Franci Zagoričnik, I.G. Plamen, Michael McClure, Rastko Močnik [194?], Marko Švabič [1949], Slavoj Žižek [1949], Roland Barthes, Vojin Kovač-Chubby [1949–1985], Braco Rotar). Ono što karakteriše poredak tekstova je odnos tekstova različite prirode:

1. teorijskog teksta,
2. umetničkog (književnog) teksta, i
3. topografskog (vizuelnog) teksta.

Pri tome, teorijski tekstovi su:

- i. reističke orijentacije: tekst Tarasa Kermaunera “Dve interpretacije” tematizuje problem kritike poezije, pri tome se identifikuje nerazlučenost egzistencijalizma i strukturalizma u reizmu, na primer, karakteristična je rečenica “Egzistencijalna struktura kao komunikacijski sistem...”<sup>443</sup>
- ii. rane poststrukturalističke orijentacije: Phillipe Sollers tekstom “Sade u tekstu” ukazuje na obrt od strukturalizma, uvođenjem odnosa poretka i želje, odnosno, odnosa modela i perverzije,
- iii. okreta od fenomenologije vida (recepcije) ka simbolnom likovnih umetnosti: Tomaž Brejc u tekstu “Vid govora” usredsređuje teorijsku pažnju na odnos vida (pojava viđenja) i strukturalnog poretka govora,
- iv. tematizacije diskursa nove levice: Rastko Močnik u tekstu bez naziva, datom kao citatno-montažni poredak parola, reflektuje samu prisutnost pojedinačnog teksta (parole) i zahvatanje dvojtva neoavangardne i novolevičarske revolucionarnosti (sistem jezika: *langage*),

439 Unartekstualno je formalno-strukturalni (“topografski”) poredak znakova u tekstu. Intertekstualno je shvaćeno dvostruko: (a) kao odnos više tekstova koji određuju pojedinačni tekst, i (b) kao odnos verbalnog i vizuelnog teksta. Vantekstualnim se nazivaju: (i) reference izvan teksta na koje tekst ukazuje, ali i (ii) obrti od teksta (pisma, knjige, vizuelne strukture) u prostorno-vremenske, znači vrednosne odnose.

440 I. G. Plamen, Marko Pogačnik (ed), *EVA*, autorsko izdanje, Kranj, 1966.

441 Videti: Tomaž Brejc, “Skupina ‘oho’ i topografska poezija u Sloveniji”, *BIT International* br. 5–6, Zagreb, 1969, str. 101–116, i Franci Zagoričnik (ed), “Antologija konkretne i vizualne poezije u Sloveniji” (temat), *Vidik* br. 7–9, Split, 1972–73, str. 3–72.

442 “KATALOG” (temat), *Problemi* št. 67–68, Ljubljana, 1968, str. 1–176.

443 Taras Kermauner, “Dve interpretaciji”, iz: “KATALOG” (temat), *Problemi* št. 67–68, Ljubljana, 1968, str. 17.



- v. utemeljenje međužanrovskog diskursa poststrukturalizma: Slavoj Žižek tekstom “The spy who loved me” potencira paradoksalni tekst u tekstu i međutekstovima poststrukturalizma, odnosno, anticipira važna mesta svoje teorijske prakse, a to su sklonost ka temama popularne kulture (film, strip, krimić), demonstrativni postupci poststrukturalizma (nije dovoljno govoriti o poststrukturalizmu, već je nužno i oprimeriti) i, za taj trenutak bitno, lociranje egzistencijalističkog i fenomenološkog *tkiva* iz koga se izdvaja rad preko-strukture u prevladavanju granica *zatvoreneog teksta*,
- vi. izvođenje funkcija kritičkog teksta: u pitanju je poznati tekst Rolanda Barthesa “Kritički esej” i
- vii. uspostavljanje likovne semiotike: tekstom “Likovni jezik” Braco Rotar uvodi mogućnosti semiotike likovnih umetnosti, odnosno uspostavlja izvesne hipotetičke homologije između lingvističkog jezika i mogućih likovnih jezika.

U prepletu sa teorijskim tekstovima nalaze se tekstovi kao umetnička dela, koji ukazuju na pomak u samom reizmu od “povratka samim stvarima” ka elementu u funkcionalnom odnosu prema radu narativne (Tomaž Šalamun), pesničke (I. G. Plamen, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Vojin Kovač-Chubby) ili intertekstualno-interslikovne strukture stripa (Marko Pogačnik, Benjamin Luks).

Na osnovu tekstova sabranih u *Katalogu I* moguće je uočiti otklone od reizma ka strukturalizmu i, zatim, post-strukturalizmu. Prvi nivo uočavanja je deklarativan i vidi se u teorijskim tekstovima (Kermauner, Močnik, Žižek, Brejc i Rotar). Kermauner ukazuje na otklon od modernističkog egzistencijalizma slovenačkih pesnika kasnih pedesetih ka reizmu koji je za njega ambivalentno i fenomenološki i strukturalistički. Žižek demonstrira *procedure* razlikovanja egzistencijalizma-strukturalizma-poststrukturalizma, suočavajući hajdegerovske modele (na primer, zamisao “izvora”) sa modelima semantičkog materijalizma i modelima dijalektičkog materijalizma u odnosu na strukturalističke (Althusser) i poststrukturalističke (Sollers) momente. Pri tome, legitimnost za svoj prestup pronalazi u prividu ludizma:

The girl had nothing on under the shirt. Her skin was pleasantly sunburned and her shoulders and fine breasts shone with health. When she bent her arms to undo the side-buttons of her skirt, small tufts of fair hair showed in her armpits. The impression of a healthy animal peasant girl was heightened by the chunky hips in faded blue stockinet bathing trunks and the thick short things and legs that were revealed when she had stripped.

I. TEORIJA SEMANTIČKOG MATERIJALIZMA. Dvojnost metafizike (označeno-označiteljsko) uspostavlja svet na način izvora, gde je “prvo” označeno *nezavisno* od označiteljskog i time ga “prožima” kao to objedinjujuće (logos), ...<sup>444</sup>

Tekst postaje neka vrsta sonde kojom pisac/teoretičar provocira status racionalnog mišljenja i rada želje. Upravo se stvara neka vrsta predigre:

He was only some kind of spy, a spy who had loved me. Not even loved, slept with.  
That this was just petting.<sup>445</sup>

Nasuprot njemu, Braco Rotar teoriju “likovnog jezika” postavlja na jasnoj strukturalnoj interpretativnoj osnovi. Umesto doživljaja i predočavanja doživljaja, postavlja se konstruisani model razlikâ koji se arbitrarno pripisuje u interpretaciji objekta istraživanja (likovnom delu). Pri tome, posredstvom identifikovanja sistema razlika uvodi se strukturalistički pojam likovnog jezika.

I šta pokazuju ove heterogene strukture odnosa tekstova različite prirode, koje grade *Katalog I*? One pokazuju da ne postoji hijerarhija jezika i metajezika, kako su to postulirale zapadna filozofija i poetika, već registri tekstova različitog stepena koji se mogu intertekstualno povezivati na neočekivan način.

Knjiga *PERICAREŽERACIREP*<sup>446</sup> (1969) jeste zbirka u kojoj su suočeni reistički sa ludističkim i strukturalnim principima izvođenja, predočavanja i recepcije teksta. Izvođenje teksta je postavljeno kao model formalnog poretka autora, pri čemu je svaki autor u knjizi zastupljen grafičkim znakom (grafičkom hipotezom subjekta). Suočeni su tekstovi različite prirode: verbalni tekst (pesma, proza), vizuelni tekst (crtež, dijagram) i teorijski tekst (međužanrovski tekst sa refleksivnim aspektima potencijalne interpretacije).

Tekst Aleša Kermavnera je baziran na introspektivnom (žargon, govor u prvom licu, obraćanje) egzistencijalnom glasu. Ali, taj glas nije glas *groze*, već samoironije i cinizma koji egzistencijalističku patnju i grozu dovodi do površine govora, koja je, na primer, razrađivana u *beat* poeziji.<sup>447</sup>

444 Slavoj Žižek, “The Spy who loved me”, iz: “Katalog” (temat), *Problemi* št. 67–68, Ljubljana, 1968, str. 123.

445 Slavoj Žižek, “The Spy who loved me”, str. 124.

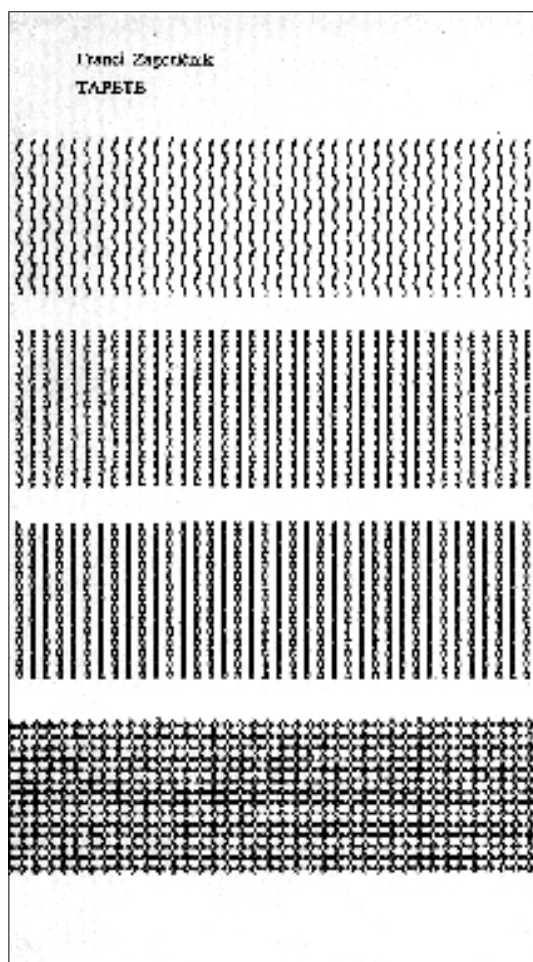
446 Antologija radova: *PERICAREŽERACIREP*, Založba Obzorja, Maribor, 1969.

447 Aleš Kermavner, iz: *PERICAREŽERACIREP*, n.n.





Tomaž Šalamun, *Kip – rastopljeni šečer*, iz: *Katalog 2*, 1969.



Franci Zagoričnik, *Tapete*, iz: *Katalog 2*, 1969.

Pogačnik je izveo seriju crteža koji prikazuju stabljiku trave. Time je reistički moment ekspliciran i anticipirana je mogućnost vizuelne intertekstualnosti (intervizuelnosti):

- 1) crtež travke je doslovno prikazana stabljika trave (mimetička ravan prikazivanja),
- 2) nacrtana travka je formalni tekst (struktura znakova) nastao povezivanjem linija,
- 3) izdvojena travka je simbol koji se odnosi prema drugom nemimetičkom transformacionom simbolu nacrtanom u levom uglu svakog crteža.

Ovim sistemom razlika Pogačnik je pokazao da vizuelni tekst nije sam tekst (materija besede) po sebi (crta kao crta), već da je tekst istovremenost same stvari (pojava: ono što se pojavljuje pred okom) i intertekstualnog/intervizuelnog odnošenja (struktura: tekst koji je travka zato što se odnosi sa drugim ikoničkim sistemima prikazivanja, ali i sa nametnutim simboličkim poretkom na samom crtežu) itd.

Tomaž Šalamun izvodi reistički model tautologije. To znači da jezik ne objašnjava, ne interpretira, ne raspravlja, već opisuje. Jezik opisuje doslovno. Tautologija ne kaže ništa drugo do ono što je opisano da je opisano na doslovan i logičan način. Zapravo, izvedeno je rano Wittgensteinovo zapažanje da jezik jeste slika koja prikazuje samo ono što se može prikazati. Na primer, pogledajmo stih:

velike ptice imaju veliku glavu  
 male ptice imaju malu glavu  
 velike ptice imaju velike oči  
 male ptice imaju male oči  
 velike ptice imaju velika krila  
 male ptice imaju mala krila  
 kljun  
 velike ptice imaju veliki kljun  
 male ptice imaju mali kljun...<sup>448</sup>

Franci Zagoričnik je izveo niz topografskih (vizuelnih) pesama. On je vizuelnim poretkom tipografskih znakova (+, –) izgradio strukture (topografske tekstove) koji su u semantičkom (doslovnom, nedoslovnom) intertekstualnom odnosu sa zapisom verbalno izrečenog naslova pesme ili, tačnije, propozicije pesme. Na primer, postoji odnos između rastera (rešetke) konstruisane tipografskim znacima i zapisa propozicije *znak slobode* – očito je u pitanju nedoslovni odnos i, zatim, paradoks. Akumulacija paradoksa između značenja besede i materijalnog nosioca besede postaje osnova estetske igre (ludizma).

I. G. Plamen je izložio niz konkretnih minimalističkih pesama. U pitanju je autoreferencijalni doslovni ili nedoslovni odnos zapisa reči. Položaj reči ili oblik zapisa reči (rasporeda slova, slogova) ukazuje na izvesno kritično značenje. Ovi radovi veoma lucidno rade sa sosirovskim odnosom razlike koja određuje značenje slova i položaja slova u funkciji označitelja ili označenog.

Milenko Matanović je izveo mnoštvo serijalnih ili strukturalnih poredaka apstraktnih tipografskih znakova, stvarajući autonomne vizuelne strukture. Ove strukture se mogu razumeti trostruko, kao:

- a) poslednje instance redukcije topografske poezije: reči na znak i znaka na nosioca znaka, pri čemu nosilac znaka postaje element za gradnju (konstruisanje) nereferencijalnih rasporeda,
- b) struktura topografske poezije se preobražava u likovno delo,
- c) pojava (kakav je, na primer, tekst I. G. Plamena) ili nedoslovna struktura (Zagoričnik) postaje samo doslovno vizuelno prisustvo vizuelnih elemenata: struktura kao struktura, a to znači tautologija.

I. G. Plamen uvodi posebnu zamisao *reističke tautologije*. Nije u pitanju, kao u logici, poseban istinosni sud koji je istinit za sve istinosne uslove. Naprotiv, u pitanju je odnos referentnog objekta, jezika i materijalnog poretka nosilaca zapisa jezika. Taj odnos je arbitraran i nemotivisan, a to znači istinit za svaki mogući uspostavljeni međuodnos, zasnovan na odluci pesnika.

Tekstovi Marka Pogačnika “frölich-moscon”, I. G. Plamena “samo spor je nesporan” i Slavoj Žižeka “cartesianische meditationes” i “octopussy ali o /t/istem” su parateorijski tekstovi. Ovde termin “parateorijsko” označava tekst koji je sinhrono i teorijska interpretacija i umetnička demonstracija. Drugim rečima, tekst pokazuje da interpretacija nije njegov krajnji efekat, već da interpretativni efekat jeste konstitutivni aspekt delovanja (činjenja) teksta (ili činjenja sa tekstom). Tekst se pokazuje kao medij koji je između tela i misli. Tekst pokazuje svoju konstruktivnu (strukturalnu) telesnost koja kao skelet povezuje telo autora i korpus misli. Ali, ona ih i razdvaja – pokazuje se šta tekst jeste u odnosu na ono što je izvan teksta i što može biti, ali ne mora, ono što se interpretira. Pri tome, ovi tekstovi se ne pozivaju

448 Tomaž Šalamun, pesma, iz: *PERICAREŽERACIREP*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, n.n.



Tomaž Brejc, Zvona Ciglič, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, *Pasion*, Atelje 212, Beograd, 1968.



Andraž Šalamun, David Nez, *Hepening*, park Zvezda, Ljubljana, 1968.



Tomaž Šalamun, *More*, Prešernova galerija, Kranj, 1969.



Andraž Šalamun, fotografije, iz: *Katalog 2*, 1969.

na opravdanje u igri (estetici egzistencije u igri), već opravdanje traže u doslovnosti: BITI TEKST. Ontologija teksta je ponuđena kao tema strukturalnog autorefleksivnog predočavanja teksta samim tekstom.

Knjiga *Katalog 2*<sup>449</sup> (1969) je strukturirana u četiri dela (razdelka), koji zastupaju četiri tendencije unutar grupe OHO-Katalog. Svaki deo je jedna problemska celina: književna, strukturalna, vizuelna i informacijska.

U prvom delu su međužanrovski prozni i pesnički produkti bliski reizmu (Rudi Šeligo, Marko Švabič, I. G. Plamen i Matjaž Hanžek) ili izvesnim varijacijama koje vode ka ludizmu ili alternativnom pararevolucionarnom diskursu (Dimitrij Rupel). Tomaž Šalamun je ponudio dva sasvim različita rada: tekst "Zašto sam fašist" i seriju tekstualno-fotografskih dela povezanih sa idejom skulpture.

Tekst "Zašto sam fašist" pisan je sa referencama prema različitim tekstovima tada aktuelne kulture. Pogledajmo izvesne odlomke iz teksta:

Dosta mi je socijalne mimikrije. Jedino je ubijanje ljudi istinska akcija, napeta, uzbudljiva, fantastična. Totalno angažuje čula. Čuje, vidi, miriše, oseća i pipa se meso što cvrči. Blaženi rat.

Jedino majka kojoj čizmom staneš na sinčičevu lobanju zaista zaurla u pravom bolu i ne treba da se bojiš da blefira. A najveća istina je i najveći izvor estetskog uživanja. Najveća informacija je ubiti i izmučiti čoveka koga najviše voliš.

Ali ja sam protiv ubijanja stranaca, efekat je mnogo slabiji. Nepoznatog je vredno ubiti samo zbog novca, ne zbog umetnosti. Ako vojnik ubije vojnika, to je nešto prosečno. A ako neki simpatici, mladi, elegantni mladić nastupom otkine vilicu svojoj majci ili palcem probuši otvorčić na lobanji svog bratića, dok ležerno razgovara i njegov religiozni, mirni i otvoreni pogled ništa ne izgubi u svojoj nevinosti... O, svetlosti! Milijarder izgleda bolje od zanatlje i dva supružnika koji se vole podsećaju me na debelog, gnusnog nosača koji je mešina.

Interesantno je gledati kako onanišu crnci u zrelih godinama. Belce je strah, a crnci vrište i ropću, kao kad pomešaš šum roja pčela s nepodmazanim vagonetom koji škripi po tračnicama. Crnci su tanki u bokovima i bez sala. Samoupravljanje, to su trbonje, fašizam je rasig. Fašizam integriše lepe ljude. Fašizam znači mladost, svežinu, moć, akciju i vitalitet, jevrejske svinje su trulež, pljuvačka im se skuplja oko usta. Ko vas je zaslepljivao da ne vidite tako jasno stvari? Demokratija? Fašizam znači moć i vlast i voleo bih da vidim onog koji bi zaista radije bio kretenast, proganjan i nejak. Mislite da je bog bio demokratičan kada je jednim potezom otrgao vodu od neba? Ko uspe da me ubedi u to, napraviće od Tomaža Šalamuna ovcu. Ali dotle ostajem to što jesam i dok ne skupim dovoljno oružja, para i ljudi, dok ne skupim dovoljno crnog štofa za uniforme svojih momaka, dok u vojsku i udbu ne infiltriram dovoljno mladih genija, pisaću pesme o lepotama prirode i pripremati se za veliki dan.<sup>450</sup>

Prvo, diskurs je karakterističan za diskurs *beat* poezije: ironična povišena retorika, govor u prvom licu, namera iza-zivanja šoka. Drugo, diskurs je u izvesnom smislu reistički jer pokazuje da je tekst uvek samo tekst, a i najprovokativniji sadržaj jeste jedna od mogućnosti realizacije pisanja—čitanja samog teksta koji može biti o bilo čemu. Treće, diskurs je ludistički, jer jeste jedna ekstatička igra sa društvenim stanjima i svešću (mestom Realnog), odnosno, sa propozicijama etike i politike. Svaki čitalac "zna" da Tomaž Šalamun nije fašista, ali da se *perverzno igra* sa fantazmom fašizma (identifikacije fašistom). Ovim tekstom Šalamun prelazi put egzistencijalističke (iskrene akademske groze u modernističkom stihu) u amoralnu transgresivnu grozu *poludelog zakona*<sup>451</sup> ranog poststrukturalizma (efekti čitanja Sadea i Bataillea u poststrukturalizmu, fetišizacija Ginsbergovog bitničkog stiha). Četvrto, diskurs je lokalno usmeren. Da je ovaj tekst napisao Amerikanac, on bi bio daleka i egzotična provokacija "univerzalnih političkih propozicija" u tkivu prevratničkog teksta. Da ga je napisao Italijan ili Namac, to bi bila provokacija sopstvene traumatične istorije ili, čak, možda glas neofašizma. Pošto ga je napisao građanin socijalističke države koja je konstituisana u revolucionarnoj borbi protiv fašizma, to je provokacija (izazov, čikanje) fetiša dominantne ideologije (projekta realnosti). Ali, sve ove mogućnosti su pružene bez prioriteta — one jesu činjenica teksta koji jeste produkcija efekata kao *poludelog Zakona*.

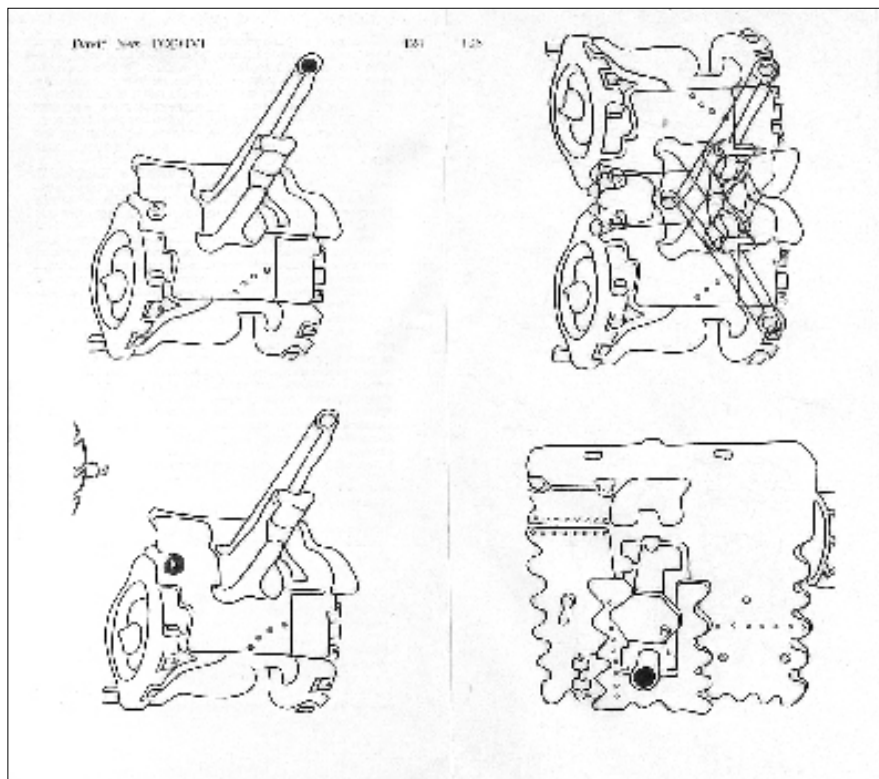
Nasuprot transgresivnom tekstu "Zašto sam fašista", sledi serija dokumenata skulptorskih radova Tomaža Šalamuna. Time su suprotstavljena dva sasvim različita koncepta:

1. koncept transgresije u tekstu i
2. koncept prezentovanja skulpture kao ideje skulpture posredstvom teksta.

449 Rudi Šeligo, Iztož Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun i Rastko Močnik (ed), *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. n.n.

450 Tomaž Šalamun, "Zakaj sam fašist", iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 37–38.

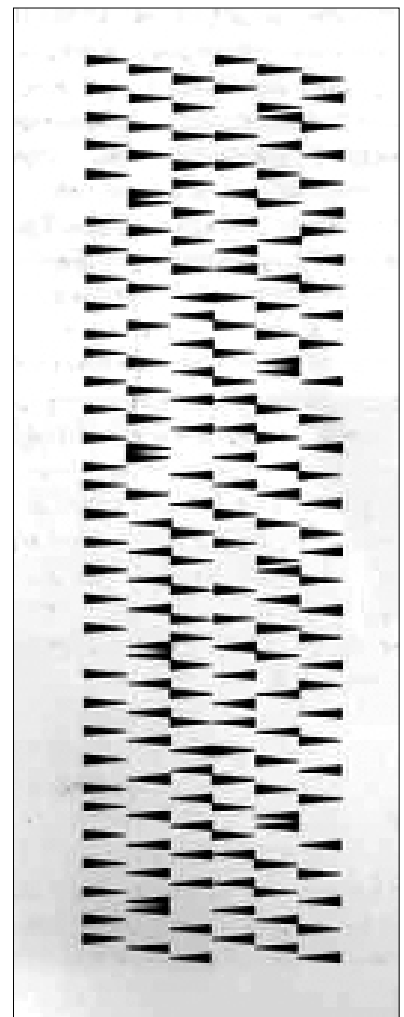
451 Slavoj Žižek, "Hegel z Lacanom", iz: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 18.



David Nez, *Topovi*, iz: *Katalog 2*, 1969.



Tomaž Šalamun, *Drva*, Prešernova galerija, Kranj, 1969.



Marko Pogačnik, *Programirani tekst*, iz: *Katalog 2*, 1969.

Izveden je obrt od dela kao komada u delo kao koncept. Skulpture su fotografije stuba; odnosa fotografije rukavice na podu i rukavice u prirodi na zemlji; fotografije čaše sa rastopljenim šećerom itd. Ovi radovi su jednostavni dokumentarni posrednici *ready made-a*. Međutim, u knjizi *Katalog 2* stvar je usložnjena: paralelno svakoj fotografiji objavljen je tekst (prozni, pesnički) koji nije u direktnom semantičkom odnosu sa fotografijama. Ova razlika teksta i fotografije stvara hijatus smisla i anticipira ulogu arbitrarnosti u prezentovanju tela knjige.

U drugom bloku tekstova su tekstovi Marka Pogačnika "Breskev" i "Programirani tekst", kao i vizuelni tekstovi Francija Zagoričnika "Tapete". Ovi tekstovi se ukazuju u otklonu od reizma (odbacuje pojavnost same stvari u ime načela povezivanja elemenata: reči u rečenice i rečenica u odeljke i odeljaka u tekstove) i zastupanju strukturalizma (formalnih strukturalnih principa) predočavanja. Princip građenja teksta je podjednako važan u sintaktičkom i semantičkom efektu čitanja teksta. Pogačnikov tekst "Breskev"<sup>452</sup> sadrži 2.741 rečenicu. I prvi odlomak, na primer, glasi:

Čudo zbira odnos. Prostor množi odnos. Čudo nosi osnovu. Osnova liči vsebino. Enota zbira del. Zor vidi vsebino. Odnos širi interes. Podoba zre zor. Vsebina druži svet. Vizija ve podobo. Vizija loči zor. Osnova loči smisel. Interes druži smisel. Del ljubi svet. Čudo nosi del. Vsebina ve svet. Osnova zre svet. Odnos druži vsebino. Del zre odnos.<sup>453</sup>

a poslednji paragraf glasi:

Čudo formira zor. Interes formira zor. Svet vidi podobo. Smisel druži osnovu. Osnova množi zor. Svet ve enoto. Smisel vidi vizijo. Del ljubi vsebino. Smisel reče vizijo. Smisel reče red. Vsebina loči inoto.<sup>454</sup>

Sadržaj teksta i semantički efekat rečenice kao da ukazuju na odmak od fenomenološki orijentisanog zahvatanja ili poniranja u svet verbalnom metaforom (slikom). U reizmu, preko huserlovske "same" stvari (u najradikalnijim postavkama reizma) i ranog vitgenštajnovskog predočavanja granice predočavanja, dolazi se do konkretnosti besede (njenog materijalnog poretka, do poretka nosača besede). Pored ove linije mogućih interpretacija, zapaža se i obećanje formalne formativne pripovesti iz ranog *Tel Quel-a*,<sup>455</sup> na primer, Sollersova proza. Međutim, u odnosu na prozu postoji suštinska razlika. Pogačnikov tekst ne nastaje u kontekstu (tradiciji, istoriji) proze, već u kontekstu umetnosti (međuzanrovskog i interdisciplinarnog teksta kao umetničkog dela). Ovakav tekst se, na primer, ne mora čitati, dovoljno je spoznati (iz čitanja) ili poznavati (iz interpretacija) njegovu funkciju (formalni zakon strukturiranja). Upravo to pokazuju i Zagoričnikove "Tapete" i Pogačnikov "Programirani tekst". U pitanju su vizuelni tekstovi koji nisu ništa drugo do poredak iz koga se iščitava princip strukture (paterna, serije). Zato se ovi tekstovi (i verbalni i vizuelni) mogu čitati kao oprimerenja označiteljske prakse. U ovim primerima, "označiteljskom praksom" se može nazvati očigledni (transparentni) preobražaj prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja pisanja. Tekst ne reflektuje zamisao teksta, već materijalizuje tekst poretkom označitelja. Tekst materijalizuje arbitrarnu (programsku) granicu između sintaktičkog i semantičkog efekta teksta. Tekst pokazuje efekte (i mogućnosti) dinamičke materijalne intervencije teksta u polju vladajuće kulture, koja se zasniva na transcendentnom očekivanju od teksta.

U trećem delu je ukazano na proces razvoja vizuelnih istraživanja koja vode ka konceptualnoj umetnosti. Tu je tekst Braco Rotara "Vizualizacija prostora kao aspekt formulacija Davida Neza". Nezovi reistički crteži topova i izbor iz fotodokumentacije grupe OHO (procesualni telesni, prostorni i materijalni radovi Davida Neza, Andraža Šalamuna, Sreče Dragana i Draga Dellabernardina). Prezentovani radovi (i, svakako, Rotarova interpretacija "Vizualizacija prostora kao aspekt formulacij Davida Neza") ukazuju na još jednu liniju preobražaja reizma, pored ose reizam—strukturalizam i reizam—ludizam. Ukazuje se na korespondencije sa italijanskom siromašnom i američkom antiformalnom umetnošću, odnosno sa modelima prostorno-vremenskih instalacija u kojima umetnik postaje subjekt i objekt čina, a posmatrač intencionalni i telesni saučesnik. I Rotar, zato, sa pravom daje sledeću interpretaciju:

Faktori, koji tvore tu formulaciju su sledeći:

1. materijal (koji je sastavljen iz multiplikacija osnovnog elementa prema semantičkom programu – romantična iluzija);
2. prostor sa svojim čulnim svojstvima (dimenzije, proporcije, boja, osvetljenost);
3. intencioniranost gledalaca (što sudeterminiše semantičku strukturu);
4. kretanje gledalaca (što uzrokuje delimično učešće u semantičkoj igri).<sup>456</sup>

452 Tekst zadržavam, bez prevoda, na slovenačkom originalu, jer se zasniva na formalnom radu na jezičkoj materiji.

453 Marko Pogačnik, "Breskev", iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 77.

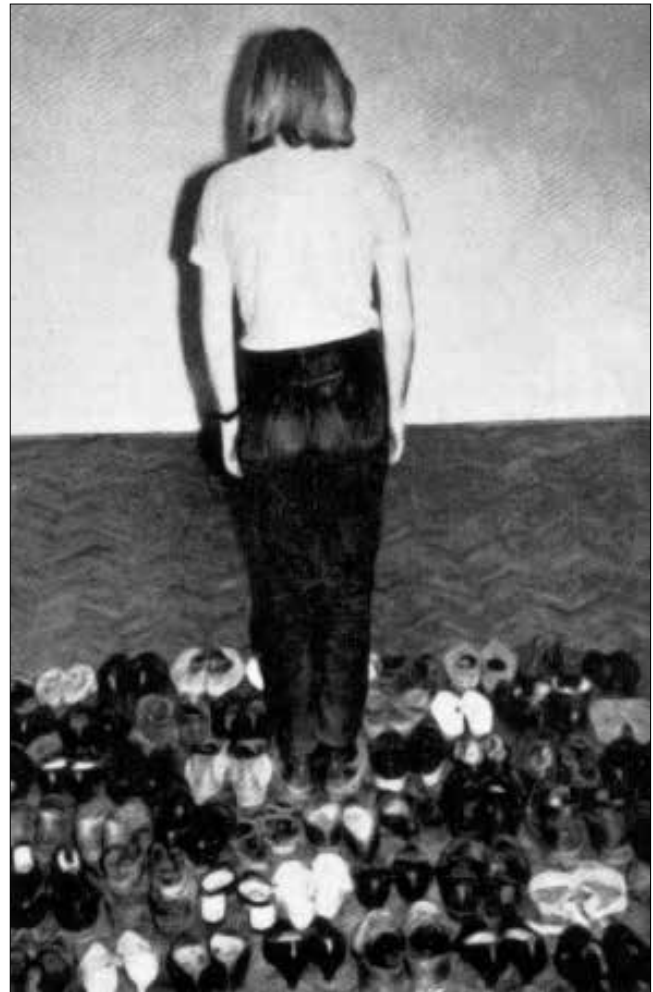
454 Marko Pogačnik, str. 102.

455 Direktni ili indirektni uticaj *Tel Quela* na dešavanja oko grupe OHO-Katalog i časopisa *Problemi* je suštinski. Oseća se i danas kroz tridesetogodišnji razvoj slovenačkog poststrukturalizma. Postoje i razlike: *Tel Quel* je bio usredsređen pretežno na književnu teoriju, dok je OHO delovao u međuprostoru književnosti, likovnih umetnosti i postobjektnih pojava. Svakako postoji i ona bitna razlika moći uticaja.

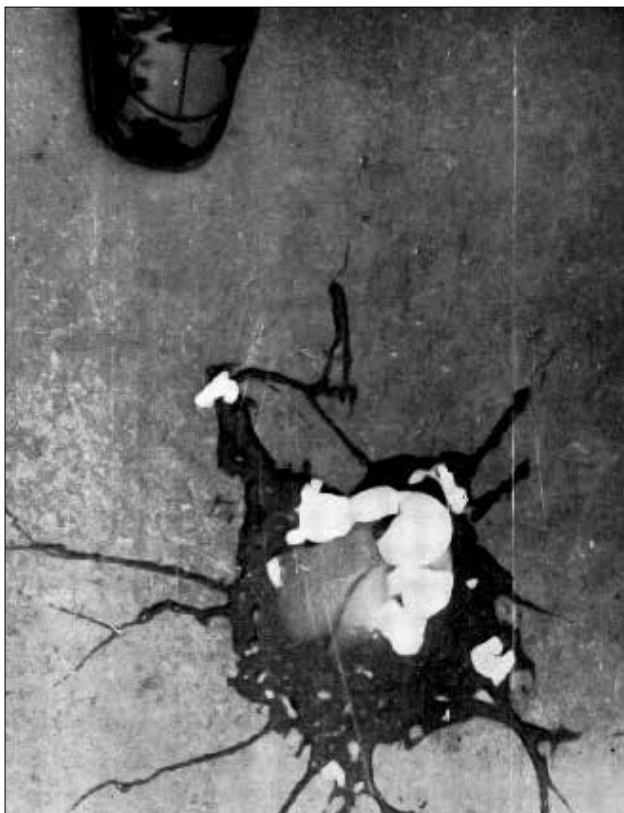
456 Braco Rotar, "Vizualizacija prostora kao aspekt formulacij Davida Neza", iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 111–123. i "Vizualizacija prostora kao aspekt formalizacija Davida Neza", *Umetnost* br. 20, Beograd, 1969, str. 61.



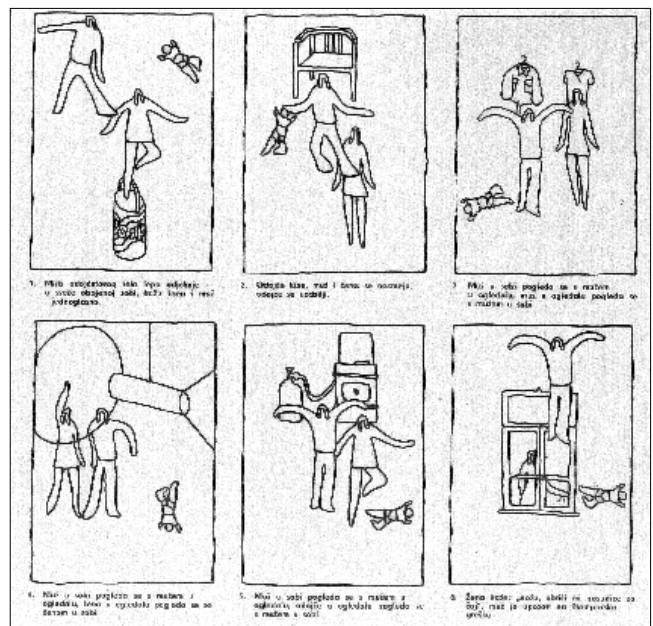
David Nez, *Projekat: jaje, razbijeno jaje*, iz: *Rok* br. 2, 1969.



Drago Dellabernardina, *Cipele*, iz: *Rok* br. 2, 1969.



David Nez, *Projekat: jaje, razbijeno jaje*, iz: *Rok* br. 2, 1969.



Marko Pogačnik, *Strip dana*, iz: *Rok* br. 2, 1969.

Četvrti deo knjige je prezentovan kao zbirka informacija o vremenski ograničenim realizacijama (sekcijama, *hepeninzima*) grupe OHO. U pitanju su dokumenti akcija (*hepeninga*): *Pasija* (BITEF, Beograd, 1968), *Hepening* (park Zvezda, Ljubljana, 1968) i *Triglav* (park Zvezda, Ljubljana, 1968) i hepening-instalacija Tomaža Šalamuna *More* (Prešernova galerija, Kranj, 1969). Takođe, dokumentovana je i instalacija, bliska siromašnoj umetnosti, Tomaža Šalamuna *Drva* (Prešernova galerija, Kranj, 1969). Ovde je bitno ukazati na to da se već tada javlja konceptualistički pristup zamisli “informacije”. Informacija je izvesni tekst (intertekstualni odnos vizuelnog materijala [fotografije] i opisa dela) koji zastupa (predočava) delo koje je izvedeno u određenom ograničenom trenutku i specifičnom mestu. Tekst informacije postaje novo delo: delo konceptualne umetnosti o akcijama umetnika.

U prva dva broja beogradskog časopisa *ROK*<sup>457</sup> (*časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti*) detaljno su dokumentovane tekstualne i događajne aktivnosti grupe OHO. Time je grupa OHO i pokret OHO-Katalog uključen i u dešavanja beogradske neodade i fluksusa kasnih šezdesetih godina. Uvod je napisao Bora Ćosić, “Pokret OHO u prostoru mešane tehnike (mixed-media)” u kome OHO-ovcima naglašava sledeće:

Interesuje ga stvar, sada više ne samo statična nego pomerena, u kretanju. U tom smislu podržava praksu *hepeninga*, kojom i dalje radi na kinetičkoj deskripciji jabuke, klupčeta, fluksusovski shvaćenog rituala.

Moralne i filozofske predispozicije su mu znatne. Možda mu nedostaje humor: sve što čini, prima zdravo za gotovo, ispunjen blagošću, ozbiljnošću, možda melanholijom. Ovo poslednje, međutim, nema nikakvog značaja.

Nazivam ga pokretom. Grupa izgleda kao nešto veoma statično, ukopano, zakopčano. Grupa još može da se brani, kao što to čini mitraljesko gnezdo; pokret može da deluje kao ilegalna organizacija opskrbljena lecima, dobrom voljom, osećanjem slobode.<sup>458</sup>

Zatim sledi “Spisak ostvarenja grupe OHO” koji je priredio Dejan Poznanović. Tu je i izbor iz projekata koji su realizovani u SC u Zagrebu aprila 1968.<sup>459</sup> Ovih šest akcija (činova) su paradoksalni okvir kojim je otvaranje izložbe pretvoreno u fluksus događaj. Postojala je namera da se provocira purizam zagrebačkog neokonstruktivizma, u čijem prostoru se dešavala akcija-izložba OHO-a, s doslovnošću, ispraznošću i humorom ludističkih gestova. S druge strane, tekst koji je građen na reističkim doslovnim deskripcijama nije ponuđen kao pesma ili sam tekst, već kao koncept mogućeg događaja, u onom smislu u kome su fluksus umetnici gradili koncepte mogućih događaja ili situacija, na primer:

Žuti komad: Kada ovo pročitate. Prestanite da svirate ovaj komad (13. februar 1963). — Dick Higgins

ili

*Zen za ulicu*: Odrastao čovek u lotos položaju, poluzatvorenih očiju, smesti se u kolica. Voze ga nekim paralelnim putem. — Nam June Paik<sup>460</sup>

Time je zamisao reističkog teksta, kao povratka *samim stvarima*, realizovana kao gest (čin, akt) povratka samim stvarima. Usmerenost ne na “samu stvar”, već na izvođenje i konceptualizovanje čina ili gesta *povratka samim stvarima*.

Zatim sledi studija Rastka Močnika “Edicija OHO” o izdanjima OHO-a. Po Močniku:

Edicija OHO otpočela je ispitivanjem knjige kao knjige: počela je da istražuje njene mogućnosti. U prostoru izdanja OHO knjižna struktura je u svojim mogućnostima sve vreme otvorena, dakle, prisutna “kao takva”, neprikrivena u služenju ovom ili onom smislu. Sačuvana je (ili ponovo otkrivena) njena multidimenzionalnost. Knjige više nisu estetička kolica, koja će nas (nakon nekoliko više ili manje izvornih zapinjanja smišljenih da uzbude naša očekivanja, kako bismo na kraju time obilnije bili utešeni) ravnim putem dovesti do smirenja i estetskog uživanja. OHO knjiga je pre “polje mogućnosti” koje u prvom kontaktu ruši naše asumptivne sisteme, ali nas zato nagrađuje neočekivanom raznovrsnošću i snagom čulnih utisaka.<sup>461</sup>

U nastavku su objavljeni prilozi o tematskom broju časopisa *Problemi*, nazvanom “Katalog I”, kao i tekstovi Francija Zagoričnika “Pisac i poetika” i “Pismo”. U pismu su date izvesne bitne kontekstualizacije grupe:

Početakom 1966. objavljen je almanah *Eva*, u kome saraduje i Braco Rotar. To još nije bio OHO. Ni knjiga Aleša Kermaunera nije pripadala toj etiketi. Tek sledeća knjiga Plamena i Pogačnika, *OHO*, dala je ideju da se sve prethodne nazovu: edicija OHO. U početku, bilo je mišljenja da se *Eva* proširuje i nastavi, da se traže nove mogućnosti. Međutim, pošlo se u sužavanje. Za neke mlađe autore bilo je sve manje mesta.

457 Videti: *Rok. Časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti* br. 1, Beograd, 1969. i *Rok. Časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti* br. 2, Beograd, 1969.

458 Bora Ćosić, “Pokret OHO u prostoru mešane tehnike (mixed-media)”, *Rok* br. 1, str. 4; i Bora Ćosić, “Pokret OHO u prostoru mešane tehnike”, iz: *Mixed Media*, autorsko izdanje, Beograd, 1970, str. 104.

459 Dejan Poznanović (ed), “Spisak ostvarenja grupe OHO”, *Rok* br. 1, str. 5–6.

460 Dik Higin i Nam Džun Pajk, *Fluxus. Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 57 i 58.

461 Rastko Močnik, “Edicija OHO”, *Rok* br. 1, Beograd 1969, str. 7.





David Nez, Milenko Matanović i Drago Dellabernardina, *Triglav*, 1968.



Milenko Matanović, *Preskok*, iz: *Rok* br. 2, 1969.



Marko Pogačnik, *Flaše*, 1967.

Tako se došlo do ideje “kataloga”. OHO-u pripadaju uglavnom mlađi (najmlađi) autori, koji se bave vizuelno vremenskim problemima (vizuelna poezija, crtež, plastika, *hepening*). KATALOG je više epski, širi. On isto tako obuhvata OHO, ali se ne bavi isključivo problemima OHO-a. OHO je sada samo sekcija. Naime, članovi OHO-a istovremeno su i članovi KATALOGA. Oni mogu da rade na dve strane. Ali, sada su na redu i druge stvari: proza (Šeligo, Braco Rotar, Šalamun), “klasična” moderna poezija (Šalamun, I. G. Plamen), esej, pre svega pozorišna kritika, pozorište, izložbe, a govori se i o filmu. Jedno od vrlo značajnih zanimanja KATALOGA jeste društveno angažovanje: studentski pokret, ČSSR i tako dalje, od čega je OHO bežao.<sup>462</sup>

Zatim, slede različiti autopoetički, kritički i umetnički tekstovi: Milenko Matanović “Oprema knjige *Moloh*”, pesme I. G. Plamena, Francija Zagoričnika iz ciklusa “Protivtok”, kratki tekstovi Tomaža Šalamuna, izbor Francija Zagoričnika iz slovenačke “topografske poezije”, filmografija OHO-a, tekst Naška Križnara “Film i autor se vole”.

U drugom broju časopisa *ROK* (jul 1969) objavljen je *Strip dana* Marka Pogačnika. Ovo je programsko delo koje se zasniva na književnom (pripovednom) elementu, koji je realizovan na osnovu formalnog elementa (numeričkog programa):

marko pogačnik

nudi roku

STRIP DANA

kod dosadašnjeg stripa likovna izvedba se temelji na literarnom elementu – priči;

STRIP DANA je izveden na osnovu formalnog

elementa – numeričkog programa

STRIP DANA

svi stripovi gravitiraju ka šablonu, ali ne mogu da budu izvedeni striktno šablonski, jer literatura zahteva stalno prilagođavanje crteža. STRIP DANA je, oslobođen ovog pritiska, u celini izrađen šablonom.

STRIP DANA

umesto tradicionalne monofunkcionalnosti stripa, STRIP DANA funkcioniše u posebnim izvedbama kao mobilna jedinica ambijenta-izložbe.<sup>463</sup>

Zatim, dokumentovan je *siromašni projekt* Draga Dellabernardine koji kolekcionira cipele:

Drago Dellabernardina (1948), rođen u Postojni, u kojoj, aprila 1969, prvi puta pokazuje ostalima svoju kolekciju cipela, prozorskih okana i pribora za jelo, koji su promenili uobičajenu “okolinu”, ne bi li se uselili u jednu drugu, konkretnoestetičku, “umetničku”. Veoma precizno radi na ukidanju teorije “odraza”, kada i ovaj, “odbljesak”, presliku, konstruiše materijalnim, neposredno opipljivim, “realnim” sredstvima. Možda najbolje čini kada barata cipelama, dovodeći ih u situacije manje ili veće kolekcioniranosti? Histerična grupisanja posle saobraćajnih udesa, odnosno pedantno magacionerstvo Aušvica, imaju ovde svog vidnog udela. Ipak, CIPELE dobijaju smisao štiva za gledanje, romana, pa prema tome: stripa, onda kada se poslu izlaganja, aranžmana, doda onaj drugi, fotografski, a jednostavnoj materiji – živi akter, ličnost, kreator.<sup>464</sup>

Takođe, objavljen je kao poseban separat izbor iz poezije Francija Zagoričnika “Tapete”:

Najzanimljiviji su oni znakovi koji svojim ekstremitetima, međusobnim dodirivanjem, grade sasvim nove uzorke, nove oblike. Pri tom se događa da prvobitna forma znaka (njegova individualnost) sasvim ide u pozadinu. Tako su tapeti daleko od individualnosti – bilo autorove, bilo znaka. Sada je na prvom mestu mnoštvo, umnoženost pojedinačnog znaka ili skupine znakova. Glavna je pri tom izrada šara i njihova selekcija. Čitav radni proces deli se na umnu pripremu rada i fizičku realizaciju. Čas se mora raditi kao dizajner i kolekcionar, čas kao manuelni radnik, kao seljak, kao Sizif.<sup>465</sup>

Tu je i dokumentacija projekata u prirodi Davida Neza *Korekcija pejzaža* i procesualnog dela *Projekt: jaje, razbijeno jaje*, te bihevioralni rad Milenka Matanovića *Preskok*, dokumentacija grupnog projekta-hepeninga *Triglav* koji su izveli Nez, Dellabernardina i Matanović u ljubljanskom parku Zvezda 30. decembra 1968. itd.

O izvesnim problemima projekta *PU*<sup>466</sup> pisaću više u sledećim poglavljima o grupi OHO. Izvešću sada izvesne pretpostavke o funkcijama teksta. Projekt *PU* je realizovan kao formalni strukturalni sistem odnosa (uređenja odnosa)

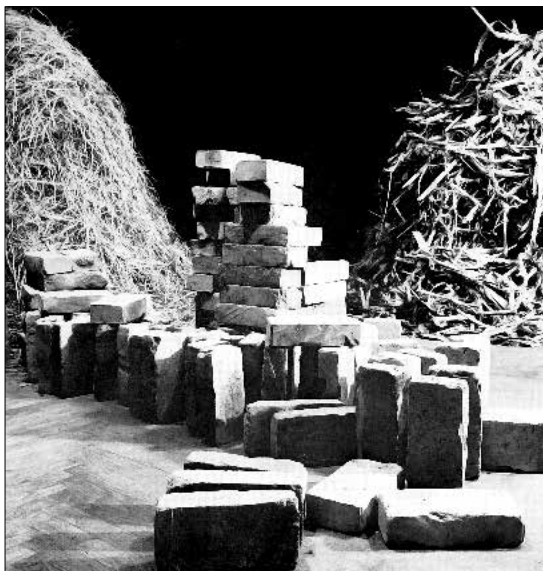
462 “Iz pisma Francija Zagoričnika”, *Rok* br. 1, Beograd 1969, str. 15.

463 Marko Pogačnik, “Strip dana”, *Rok* br. 2, Beograd, 1969, str. 32.

464 “Cipele”, *Rok* br. 2, Beograd, 1969, str. 49.

465 Franci Zagoričnik, “Tapete”, *Rok* br. 2, Beograd, 1969, str. 57–58.

466 *PU* (temat), *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970.



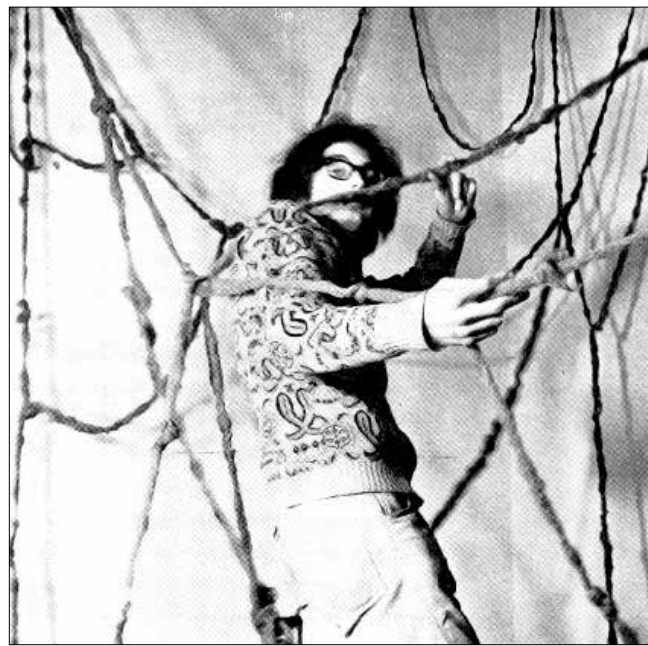
Tomaž Šalamun, *Plast sena, kukuruzovina, opeke*, 1969.



David Nez, *Daske i zemlja*, 1969.



David Nez, *Krov*, 1969.



David Nez, *Džungla*, 1969.

elemenata. Elementi nisu bilo koji verbalni, vizuelni ili bihevioralni tekstovi, već fragmenti (elementi) prethodnih dela članova grupe OHO i grupe OHO-Katalog.<sup>467</sup> Time je izveden dvostruki strukturalni zahvat:

1. formalni princip je sproveden konsistentno kao načelo stvaranja umetničkog meta-dela,
2. nastali formalni odnosi imaju (a) aspekt formalnog (bezznačenjskog, neintencionalnog) odnosa i (b) ukazuju na strukturalne odnose suočenih fragmenata različitih dela.

Posledica ove dvostrukosti tekstualnog materijala jeste autorefleksivna mogućnost. Poredak formalno uređenih fragmenata pokazuje principe uređenja (što je strukturalistički nivo) i mogućnost rekonstruisanja meta-intencija i postupaka autora projekta. Drugim rečima, umetničko delo nije više sam pojedinačni tekst već sistem iz koga se tekst gradi, odnosno uslovi i okolnosti spoznaje (razumevanja) postupka generisanja teksta.

Analiza i rasprava tekstova ili tekstualnih produkcija grupe OHO i grupe OHO-Katalog imala je za cilj da ukaže na preobražaje:

- (1) humanistički postavljenog umetničkog dela (umetničko delo je ono što je izvan i naspram subjekta na koji doslovno ili nedoslovno, referencijalno ili fiktionalno predočava mogući svet),
- (2) u reističko delo (delo je sama doslovna prisutnost stvari, povratak objektu, smeštanje objekta u središte sveta),
- (3) reističkog dela u strukturalni poredak unutar teksta i u strukturalni (intertekstualni) poredak među tekstovima,
- (4) reističkog dela u potencijalni ludistički prostor čina (gesta, akcije i života),
- (5) reističkog dela u prostornu instalaciju (siromašna umetnost, antiformalna umetnost) ili prostorno-vremenski događaj (*hepening*, proces, sam život),
- (6) reističkog, strukturalnog, ludističkog i procesualnog dela u informaciju ili koncept umetničkog dela.

Mogu biti izrečeni i drugačiji zaključci. Pogledajmo, prvo, konstataciju Brace Rotara o njihovom radu u šezdesetim godinama:

Razumljivo je, dakle, što grupa OHO-Katalog ima izuzetan položaj u slovenačkoj likovnoj kulturi, jer njena produkcija je, najposle, jedina slovenačka produkcija koja nije zasnovana na semantičkoj (iluzionističkoj, odnosno mistifikatorskoj) nego na eksplicitno semiotičkoj transparentnosti. A istovremeno, to je prva grupna produkcija koja izvire isključivo iz urbane sredine i ne pokazuje pseudorusoovsku nostalgiju za prirodom i ruralnim životom, što je najčešća mistifikacija u slovenačkom i jugoslovenskom ambijentu.<sup>468</sup>

Ili, prema spisu Biljane Tomić:

U razvoju ovih mladih umetnika bitna konstanta je bila direktan proces realizacije zamisli. Afirmišući dinamiku svojih kreativnih akcija u jednom permanentnom procesu delovanja oni deklarišu svaki akt za gotovo delo, postavljajući se prema materijalu – objektu njihove pažnje, kao otvorenom medijumu čije se značenje troši pri svakom savladavanju i rešavanju plastičkog efekta. Duboko povezujući umetnost i život, ovi umetnici “bez granica” svežeg, ironizirajućeg, ludističkog ili, pak, metafizičkog i metaforičkog duha, vode konstantnu igru, kako prema svim strogo postavljenim društvenim konvencijama, tako i u načinu na koji žive. Njihova umetnost je deestetizovana, nemarkantilna, entropijska, vitalna i permanentna.<sup>469</sup>

### **Arte povera, antiformalna umetnost i grupa OHO**

U nizu postdišanoskih procedura pokreti *arte povera* (siromašna umetnost) i *antiformalna umetnost* (antiformalna umetnost) razvijani su kao strategije transformacije umetničkog objekta od komada ka situaciji i događaju, odnosno kao modeli egzistencijalnih verifikacija ljudskog i umetničkog čina. Zadržaću se na šemama *ready made-a* u radovima grupe OHO, odnosno na OHO-ovskoj varijanti siromašne i *antiformalne* umetnosti.

Unutar grupe OHO je u periodu između 1967. i 1969. realizovan niz umetničkih dela koji ispituju objekte, materijale i njihove odnose. Niz radova je uspostavljen na šemama *ready made-a*: *Flaše* Marka Pogačnika (1967), *Triglav* Davida Neza, Milenka Matanovića i Draga Dellabernardina (1968), *Plast sena, kukuruzovina, opeke* Tomaža Šalamuna (1969), *Krov* Davida Neza (1969), *Daske i zemlja* Davida Neza, *Dim* Milenka Matanovića (1969), kao i postavke izložbi: *Pradedovi* (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969), izložba u *Ateljeu 69* (Galerija moderne umetnosti, Ljubljana, 1969), *Prapradedovi* (Galerija Tribine mladih, Novi Sad, 1969), izložba u Galeriji Doma omladine (Beograd, 1969). OHO-ovski pristup objektima i materijalima umetničkog i vanumetničkog porekla određen je, sa jedne strane, opštim postavkama

467 “Program za urediteve PU”, *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970, str. 33–34.

468 Braco Rotar, “Položaj OHO-ovaca” iz: “Članovi grupe OHO” (intervju), *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 235.

469 Biljana Tomić, “Siromašna umetnost i izazov duha”, katalog *Atelje 212*, Beograd, 1968, str. 27

siromašne umetnosti i *antiform arta*, a, sa druge, specifičnom reističkom doktrinom karakterističnom za slovenački egzistencijalistički model u kulturi kasnih pedesetih i ranih šezdesetih. Njihov pristup materijalima je zasnovan na nedoslovnim prenosu i prevodu hajdegerovskih koncepcija u polje diskurzivnog (teorijskog, poetskog) i nediskurzivnog (od likovnog preko plastičnog do oblikovnog). Reistička doktrina započinje dekonstrukcijom humanističke i konstituisanjem reističke slike sveta:

Svet koji je zamenio humanistički i koji nazivamo reističkim, upravo besomučno ponavlja samo svoje "jeste": olovka jeste, guma za brisanje jeste, most jeste, reč jeste, čovek jeste. I ništa više. Sve jeste, zato je sve identično među sobom, sve je sve i sve je istina. Svedoci smo potpune redukcije svega na bitak koji je suprotno bitku ishodišta – Kajuhovom bitku koji je bar u zamisli, bio pun – do kraja prazan, apstraktan bitak ili kako vole da ga zovu sami slovenački reisti: Ništavilo.<sup>470</sup>

Artikli su objekti svakodnevice koji su uz minimalne intervencije izloženi da bi se reprezentovala "sama" objektnost. Pogačnik je izlagao odlivke flaša, Matanović bojene kutije za jaja, a Andraž Šalamun od kartona rezane ljudske konture obučene u odeću umetnika. Koncept "artikla" odgovara zamislama *ready made-a*, obogaćenim reističkim stavom da izlaganje objekta ili mnoštva objekata vodi suštini same objektnosti. Suština objektnosti se otkrivaju u tome što je objekt identičan objektu, tj. u tautološkoj karakterizaciji objekta koji pokazuje samu objektnost. U manifestu OHO-a, Pogačnik i Iztok Geister Plamen su pisali:

Objekti su stvarni. Stvarnosti objekta približavamo se tako što objekt prihvatamo onakav kakav jeste. Ali kakav je objekt? Prvo što opažamo jeste da objekt čuti. Ipak, objekt ima šta da pruži! Rečju iz objekta možemo izmamiti nečujni glas. Jedino reč čuje taj glas. Reč registruje ili naznačava taj glas objekta. Govor iskazuje taj glas označen rečju. Tu se govor susreće sa muzikom, koja je sluhom uhvatljiv glas objekta.<sup>471</sup>

Iz zamisli artikla i tautologije izvodi se zamisao vizuelne metafore, demonstrirane u radovima poput *Triglava*, *Plasta sena*, *kukuruzovine*, *cigle*, *Krova* ili *Šume*. Potrebno je načiniti razliku između metafore kako je definisana u retorici, književnoj teoriji i filozofiji jezika, od analogne tvorevine koja je rezultat primene šeme metafore na uspostavljanje ili analizu značenja (značenjskih efekata) vizuelnih tvorevina (slike, skulpture, instalacije, performansa). Metafora je govorna figura u kojoj se jedan objekt opisuje u terminima drugog. Metafora je reč, sintagma ili tekst, koja zamenjuje neku drugu reč, sintagmu ili tekst, na osnovu sličnosti. Prema Johnu Searlu, problem metafore se tiče:

odnosa između značenja reči i značenja rečenice, s jedne strane, i govornikovog značenja ili iskaznog značenja, s druge strane.<sup>472</sup>

Zamisao "vizuelne metafore" se primarno uspostavlja kao problem referentnog odnosa vizuelne pojavnosti i onoga izvan nje. Vizuelna metafora je i vizuelna pojava koja se postavlja umesto neke druge vizuelne pojavnosti ili neke druge diskurzivne strukture. Vizuelna pojava može imati značenja (ikonička, simbolička, indeksna), a da pri tome bude upotrebljena, usmerena i izvedena sa drugim (iskaznim) značenjima umetnika. Svaki od Duchampovih *ready made-a* je u tom smislu metafora, na primer, primarno značenje "lopate za čišćenje snega" jeste da služi za čišćenje snega, dok su značenja, koja nosi *ready made*, drugim rečima, umetničko delo nastalo izlaganjem lopate, sekundarna iskazna značenja umetnika. OHO-ovski koncept objektnosti temelji se na odnosnosti objekta i reči. Tako rad *Triglav*, izveden kao *hepening*, demonstrira rad vizuelne metafore: tri autora su stajala prekrivena platnom iz koga su virile njihove glave na različitim visinama. Naziv ukazuje na planinu Triglav, tj. na šemu: tri + glave = tri glave. Uspostavljen je sledeći sistem referenci:

- (a) položaj tela umetnika i platna ikonički referira, podseća na planinu, tj. vizuelna je ikonički orijentisana metafora planine,
- (b) planina je metaforično nazvana *Triglav* zbog tri istaknuta vrha koji (možda) podsećaju na tri glave, a umetnički rad koji modeluje planinu (predočava odnos planine kao stvari i imena kao nalepnice) čine tri stvarne ljudske glave, tako da je referentna relacija između naziva *Triglav* i rada mimetička.

Analiza pokazuje da se rad bavi metaforičnim i mimetičnim relacijama. *Ready made* relacija je tercijalna i odnosi se na upotrebu stvarne ljudske glave na potencijalnom mestu planinskog vrha u prostoru umetničke intervencije. Šalamunov rad *Plast sena*, *kukuruzovina*, *opeke* i Nezov rad *Krov* izvode očigledan model *ready made-a*. Unoseći u prostor galerije kao *ready made* plast sena, kukuruzovinu i opeke, Tomaž Šalamun je bez intervencije izložio gotove (postojeće, već načinjene) objekte ili konstelacije materijala. Šalamunova realizacija je u relaciji sa postavkama siromašne umetnosti

470 Taras Kermauner, "Humanistička kritika i reistička nekritika", iz: *Eseji i kritike*, Narodna knjiga Beograd, 1978, str. 61.

471 I. G. Plamen i Marko Pogačnik, "Manifest OHO-a", citirano u: Tomaž Brejc, iz: "OHO kot umetnostni pojav, 1966–1971", *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 13.

472 Džon Serl, "Metafora", *Treći program RB* br. 53, Beograd, 1982, str. 247.

i *anti form arta*, jer on bira objektnu konstelaciju čija forma je promenljiva (svaki plast je drugačiji, gomila kukuruza je jedna od mogućih gomila) i konstelacije koje ističu pre materijalnost izloženog (seno, kukuruzovina, opeka), nego njegovu objektnost. Paralelno primarnom nivou, Šalamun radi sa opozicijama diskurzivne i vizuelne metafore: ikonografijom pejzažnog (ruralnog, siromašnog) modusa i konkretnim-doslovnim (*ready made*) izlaganjem tog modusa. Složeni pojavno-semantički nivo Šalamunovog rada Tomaž Brejc vidi u modelu:

Razume se, Tomažev plast sena sadrži svoju opterećenu ikonografsku tradiciju, koja seže od žanra prizora Nicola dell' Abate, preko holandskog 17. veka, Milleta i Moneta pa sve do slovenskog impresionizma. Zato Tomaž u svojoj formulaciji nije toliko tražio ironične kontinuitete ove tradicije (koja mu je inače, kao istoričaru umetnosti, bila dobro poznata), već ga je više zanimalo ozbiljno pitanje kako posredstvom galerijskog prostora uspostaviti biološku i mineralnu supstancijalnost stvarnosti, dakle tipičan zahtev koji je oformljen u arte poveri.<sup>473</sup>

Nezov *Krov* se zasniva na sličnim pretpostavkama: jedna konkretna konstelacija (deo krova, jedna krovna površina) postavljena je u galeriji bez dodatnih plastičkih intervencija, što je tipična *ready made* pozicija. Zapažaju se i specifičnosti u odnosu na tipične *ready made* postavke:

1. u galeriju nije prenet krov ili deo krova, već je rekonstruisan deo krovne površine,
2. rekonstrukcija krovne površine je ponuđena kao konstruktivna metoda, što će za kasnije OHO-ovske radove na izložbama *Prapradedovi* i izložbi u Domu omladine u Beogradu postati bitna procedura,
3. izloženi krov ukazuje na materijalnost crepa i strukture crepova (što je pozicija siromašne umetnosti),
4. izložena krovna površina na diskurzivnom planu vodi izvođenju pojma "krova", ali
5. postavkom krova na podu, a pod je prostorna opozicija krovu, naglašen je metaforički karakter izložene konstelacije – izložena krovna površina nije krov već metafora stvarnog krova.

Braco Rotar o Nezovom *Krovu*, odnosno, o postupku rada sa sirovim ili samim materijalom piše:

Pred Nezovim eksponatima pitamo se najprije: šta se događa s materijalom, transponiranim na specifičan način, tako da gubi svoju normalnu funkcionalnost koju razumijevamo pod njegovim imenom, i ako uz to ignoriramo razliku između imena i funkcije, pa čak razliku između vizuelne senzacije i funkcije. U skraćenom obliku ovo pitanje glasi: šta znači ta transpozicija? Šta znači ako netko izloži u galeriji krov od prave cigle? Transpozicija znači promjenu osnovne (ili normalne) intencije značenja nekog materijala. Transpoziciji je u ovom slučaju ime izložba. Izložba krova znači da je nastala neka promjena u distanci između imena krov i izloženog materijala, unatoč tome što je napravljen od istog materijala i u istom obliku kao ono što u nama evocira ime krov. Znači, postoji vizualna koicidencija. Krov je iznad glave; na izložbi je "krov" pod nogama, dakle je funkcija objekta, nazvanog krov, ukinuta. Ima li, prema tome, taj materijal neku novu funkciju? Jest, bez sumnje, ima "estetsku" funkciju, ili ako hoćemo, funkciju semantičke igre. Osnovna je intencija značenja, ukidanjem normalne funkcije i transpozicijom, degradirana na čistu mogućnost. Pod pod nogama je besmislica, izveden u detaljima je šokantna besmislica, jer je mogućnost normalne funkcije akcentuirana. Vizuelna struktura krova dobiva tako novu vrijednost. Eto polazne točke diskusije.

Ali nije dovoljno reći da je krov pod nogama. Krov pokriva gotovo cijeli pod izložbene dvorane, čini dakle jednu od šest unutrašnjih površina prostora. Takva pozicija implicira određenu funkciju u odnosu na prostor, implicira čak promjenu prostora u eksponat, prostor je u takvom aranžmanu definiran kao nešto drugo nego što obično jest. Krov je na podu i unutra: dvostruka besmislica, dvostruko obrtanje funkcije. Vrata u svet igre su otvorena.<sup>474</sup>

Ambijent *Šuma*, Andraža Šalamuna, izveden je na četvorostrukom registru vizuelne metafore:

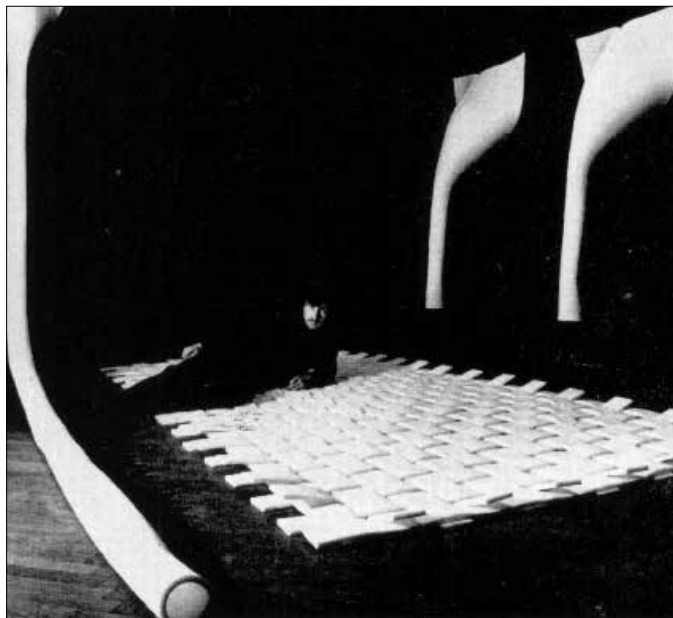
- (i) meka skulptura – model skulpture koja nema čvrsti tradicionalni oblik materijala (kamena, drveta, liva), već ističe svojstvo mekog materijala (sasvim u okviru *anti form* ili siromašne umetnosti) koji može biti višesmerno semantizovan (materijalna mekoća skulptorske forme značenjski [metaforično] odgovara mekoći značenjske ponude),

473 Tomaž Brejc, "OHO kot umetnostni pojav, 1966–1971", u: *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 19.

474 Braco Rotar, tekst u katalogu *Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969.



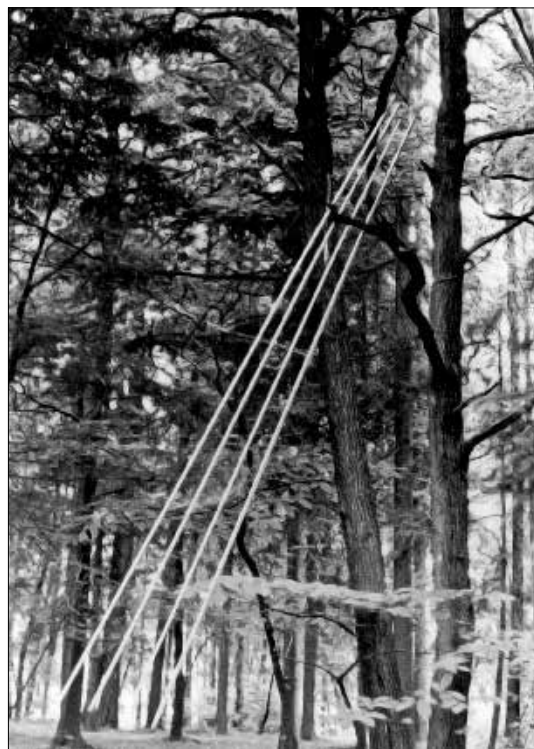
Milenko Matanović, *Petnaest rimskih brežuljaka*, 1969.



Milenko Matanović, *Embrio Albin Gessnerovog slona*, 1969.



Andraž Šalamun, *Šuma*, 1969.



Milenko Matanović, *Instalacije sa lestvama u šumi*, 1969.

- (ii) višeznačna i poliasocijativna struktura objekata koji ukazuju istovremeno na prirodni poredak i na erotičnu simboliku u onom smislu u kome je Tomaž Brejc uveo koncept *paraikonografije erotičnog*,<sup>475</sup> analogno zamisliva *ekscentrične apstrakcije*<sup>476</sup> Lucy R. Lippard,
- (iii) višeznačnost ambijenta (okružja objekata) i ambijenta kao prostora igre, ova neosporno ludistička situacija omogućava umetniku da postavi odnos tela i objekta kao osnovu razvijanja metafore “autoerotičnog” (autoerotizam kao osnova svake seksualnosti, pokazaće nam mnogi kasnije lakanovci).

Po Tomažu Brejcu:

Plastika Andraža Šalamuna predstavlja “pronađeni objekt”; najlakše bismo je uvrstili negdje između industrijskih objekata i čistih artefakata. U tom središnjem položaju još se jasnije pokazuje karakter njegovog “pronalaska”. Takva plastika može zadržati svoje unikatno stanje, ali je uz to moguća i serijalnost koju uvjetuje jednostavna izrada i prostodušna kompozicija. Šalamunov “pronalazak” ni formalno nije definitivni, ali čuva svoj središnji položaj. Inače, ne možemo ga uvrstiti ni u strogi objektivizam primarnih struktura, a nije ni odraz objektnosti svakidašnje produkcije. Prema tome, vrlo bismo ga teško mogli ubrojiti u varijante neodadaističkih likovnih formulacija. Oblik mu je takav da daje dojam prekvalificiranog prirodnog objekta (prostor, drvo), i upravo tom svojom prividnom transpozicijom stvara informacioni novum svakidašnjeg vizualnog iskustva. Ta jednostavna karakteristika dovodi nas do smisaone transparentije. Ako se opredelimo za tradicionalni (humanistički) pogled, dakle za ono osobito, za ono umjetničko u objektu i za razabiranje optičke strukture viđenja, najlakše ćemo prepoznati misaonu shemu ironije, odnosno humora. Mogli bismo se opredijeliti za cijeli niz interpretacija koje se nalaze između objekta, što treba da predstavljaju novu potrošačku narav u dehumanističkoj borbi protiv stare, civilizatorskom vatrom izmučene “tragične” prirode i nove uloge objektnog realizma svakidašnje produkcije, koji bi u transpozicijama “tehničke” prirode morao ostvarivati novu “snagu”, novu optimističku volju. Ono što je neposredno uočljivo potpuno je rasulo tragične umjetnosti. Šalamunov objekt odstupanje je od Volje i Sudbine. To je jednostavan, gotovo kompoziciono trivijalan prijelaz granice problematičnog i tragičnog. Ovo raslojavanje smisaonih slojeva djeluje nadasve blagotvorno, pa time sačinjava istiniti varijabilni dio gledaočeva svakidašnjeg vizuelnog iskustva.<sup>477</sup>

Sasvim blizak rad Šalamunovom su i instalacije Milenka Matanovića *Embrio Albin Gessnerovog slona* i *Petnaest rimskih brežuljaka*, u kojima se svojstva koriste u višeznačnosti aluzivnog (iluzionistička vizuelna sličnost obećanog oblika), ikoničkog (odnos perceptivnog i retoričnog horizonta) i simboličkog (ugovornog, konvencionalnog) znaka. Pri tome, erotsko kodiranje (obećanje falusa, autoerotizam, a možda i drama kastracije) stoje kao bitni karakterišući aspekti višeznačnosti rešenog prostora.

Kasniji radovi grupe OHO, bliski siromašnoj umetnosti i *antiformu*, poput Nezovih *Daske i zemlja*, *Staklo između opeka*, *Proces voda-vatra*, ili Matanovićeovog procesualnog i ambijentalnog dela *Dim*, *Gips i staklo* Andraža Šalamuna ili Pogačnikovog rada sa tegovima, žiletima i gravitacijom, napuštaju modele *ready made-a* i vizuelne metafore, istražujući za čula, pojavne aspekte materijala, procesa i energetske situacija. To je Pogačnik precizno razradio u razgovoru članova grupe OHO na *Trećem programu Radio Beograda*:

Razlika između klasične i savremene “OHO” pozicije je fatalna. Trend klasične “OHO” pozicije bio je usmeren ka objektu, ka pojedinačnom objektu i ka seriji objekata, a serija je postojala samo zbog toga da bi se bolje uočila suština pojedinih objekata. Kod savremenog “OHO-a” trend je, međutim, usmeren ka kombinacijama različitih objekata. Dakle, objekti i materijalno idu van polja interesovanja a prisutni su samo kao komunikacioni kanali kroz koje ide komunikacija. To znači: ako za kip upotrebljavam vrpca i teg i gravitaciju, smisao nije u tome da se izloži vrpca, da se sagleda vrpca kao vrpca, da se teg sagleda kao teg, gravitacija kao gravitacija, nego da se sagleda kombinacija koja nastaje kada se sretnu i kada se konstruišu te tri stvari.<sup>478</sup>

Za produkciju OHO-a postupci realizacije *ready madea* bili su posrednici ka realizaciji reističke doktrine kroz forme tautologije i vizuelne metafore. Zamisao *ready made-a* je u proširenom smislu omogućila preobražaj umetničkog dela

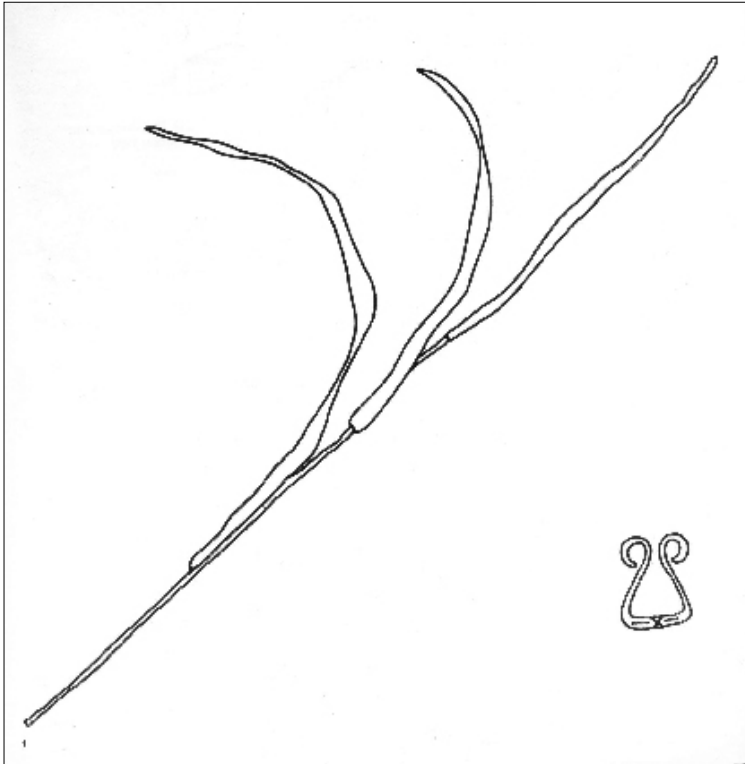
475 Videti: Tomaž Brejc, “Poskus para-ikonografije erotičnega”, katalog Galerija Ateljea 212, Beograd, 1968, str. 24–25.

476 Videti: Lucy R. Lippard, “Eccentric Abstraction” (1966), iz: *Changing. Essays in Art Criticism*, E. P. Dutton Paperback, New York, 1971, str. 98–111. i “Eros Presumptive” (1967), iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton Paperback, New York, 1968, str. 209–221.

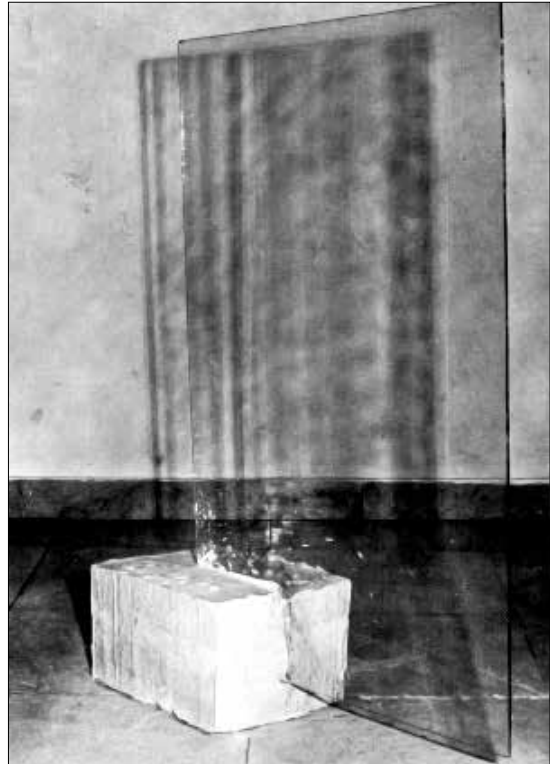
477 Tomaž Brejc, tekst u katalogu *Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1969.

478 Marko Pogačnik, u: “Članovi grupe OHO”, *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 228–229.

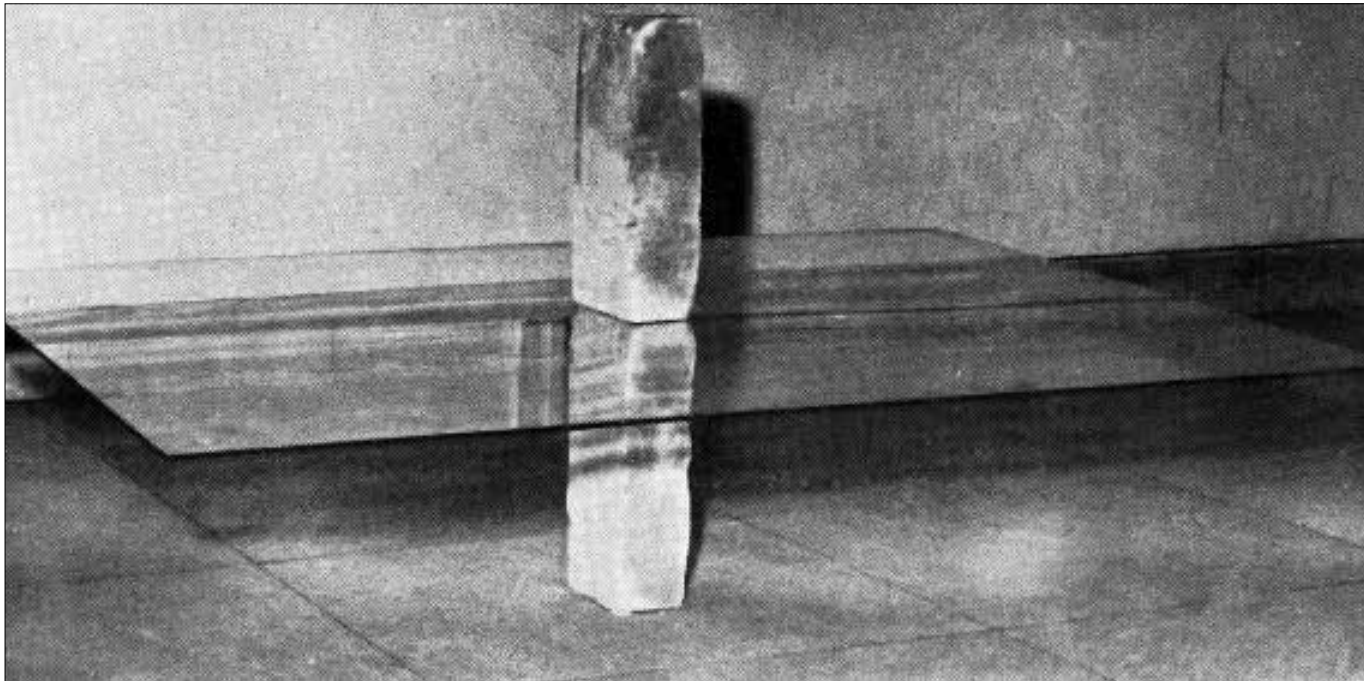




Marko Pogačnik, *Trave*, 1967.



Andraž Šalamun, *Staklo i beton*, 1969.



David Nez, *Staklo između opeka*, 1969.

(komada) u objekt, objekta u relaciju objekata, relacije objekata u proces sa prirodnim i veštačkim pojavama i procesa u koncept (ideju, dokument, mentalnu predstavu i kontemplativno stanje).

Postavlja se pitanje da li se radovi OHO-a sa materijalima i materijalnim konfiguracijama objekata, zatim, serijama objekata i instalacijama u prostoru mogu imenovati kao dela minimalne umetnosti. Svakako, moguć je višeznačan odgovor:

- dela OHO-a se ne mogu dovesti pod odrednice američke *minimalne umetnosti* (termine “primarne strukture”<sup>479</sup> Lucy Lippard ili “specifičnog objekta”<sup>480</sup> Donalda Judda), pošto se ne radi o doslovnim objektima velikih dimenzija koji su precizno zanatski/industrijski proizvedeni, već o *rustičnim* objektima manjih dimenzija koji su izvedeni ili postavljeni kao modeli ili instalacije ograničenog trajanja, pri tome te objektno postavke potenciraju pre sam materijal/materijalnost nego objektnost (misli se na komade Andraža Šalamuna *Staklo i beton* ili Davida Neza *Staklo između opeka*, 1969),
- s druge strane, instalacije Milenka Matanovića *Instalacije sa lestvama u šumi* (1969) su paradoksalna primena skulptorskog principa britanske umetnosti (koja je modernistička i antiminimalistička) na zamisao intervencije u prirodnom prostoru (koji je tipično postminimalistički),
- dela OHO-ovskog redukcionizma od reizma do *land arta* i procesualne umetnosti pripadaju duhu vremena redukcije i dematerijalizacije, ali su u reističkom periodu bliska evropskoj minimalnosti poznog egzistencijalizma i neoavangarde, na primer jednog Becketta, Grotowskog ili Brooka u teatru,<sup>481</sup> odnosno kasnije,
- imaju sve odlike postminimalne umetnosti, što znači imanentne kritike koncepta minimalizma i njenih specifičnih objekata razvojem u smerovima *arte povere*, *anti form* umetnosti, procesualne umetnosti, *land arta*, *body arta* i *performansa* – tu već postoji radikalna razlika između zamisli redukcije u minimalnoj umetnosti i dematerijalizacije u postminimalnoj umetnosti i analitičkog u konceptualnoj umetnosti.

Može se zaključiti da OHO-ovski redukcionizam od reističkog povratka “samim stvarima” do konceptualističke dematerijalizacije umetničkog objekta korespondira atmosferi minimalizma u književnosti i teatru kasnih pedesetih i šezdesetih godina, dok se u odnosu na američki skulptorski minimalizam odnosi kao imanentna kritika formalizma i zato se približava tendencijama postminimalizma kasnih šezdesetih godina. Drugim rečima, OHO-ovska produkcija je u odnosu na američku umetnost bliska kretanju od “specifičnog objekta” Judda ili “geštalta” Morrisa ka “nevizuelnim strukturama” Sola LeWitta, konceptualizovanim serijama Mela Bochnera i, svakako, materijalističkim *anti form* postupcima Morrisa. Ako se OHO-ovska produkcija uporedi sa evropskim redukcionizmima poznog neokonstruktivizma (ili novih tendencija: Ivana Picelja, Juraja Dobrovića, Francoisa Morelleta, Piera Dorazija) opaziće se izraziti antiestetizam. Dok je neokonstruktivizam u minimalnom poretku likovnih elemenata otkrivao racionalni smisao i estetsku prirodu racionalnog uređenja vizuelnog sveta (lepotu racionalnog izraza vizuelizacije), OHO-ovci su videli primarni vizuelni poredak kao izraz koncepta ili način posrednog predočavanja nevizuelnih pojava sveta. Time su estetiku minimalnog oblikovanja odbacili u ime konceptualizacije nevizuelnog.

## Autorefleksija, konceptualna umetnost i grupa OHO

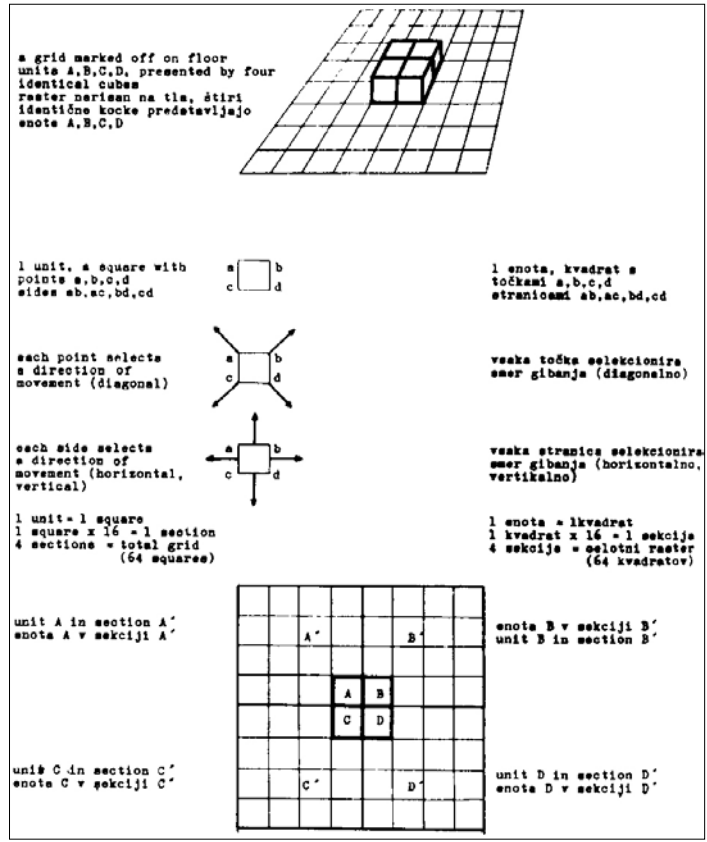
Koncept autorefleksije je implicitno i eksplicitno razvijan u različitim etapama rada grupe OHO. Zadržaćemo se na implicitnim autorefleksivnim modelima reističkog perioda od 1966. do 1968. i eksplicitnim autorefleksivnim projektima OHO-ovskog konceptualizma od kraja 1969. do 1971.

Reistički radovi sa objektima, tekstualnim eksperimentima, knjigama, konkretnom poezijom, instalacijama i akcijama zasnovani su na kritici humanističke koncepcije sveta. Kritika humanističke koncepcije sveta i, preciznije, prezentacije pojavnosti sveta sprovedena je povratkom *samim objektima*, u huserlovskom i hajdegerovskom smislu. Povratak *samom objektu* je značio doslovnu prezentaciju objekta i aspekata objektnosti, odnosno, naglašavanje aspekata specifičnih medija umetničkog izražavanja: linije u crtežu, slova u tekstu itd. Identitet vizuelne i prostorne pojavnosti objekta sa pojmovnim i terminološkim određenjem objekta može se nazvati reističkom tautologijom. Reistička tautologija

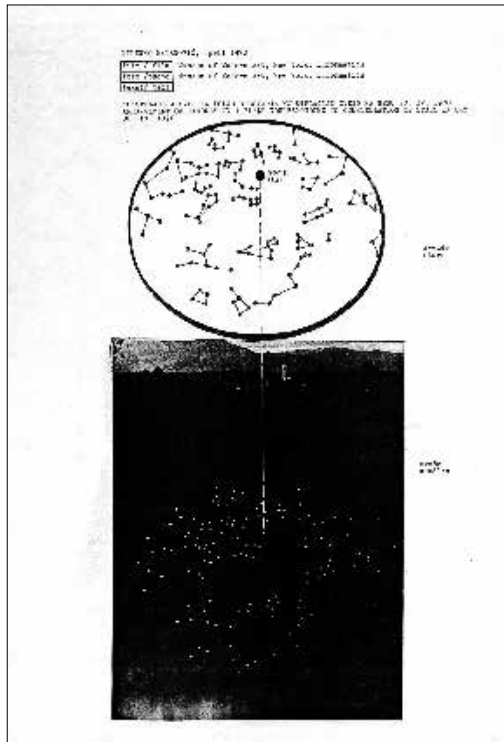
479 Lucy R. Lippard, “10 Structures in 20 Paragraphs” (1968), iz: Richard Kostelanetz (ed), *Esthetics Contemporary*, Prometheus Books, Buffalo NY, 1976, str. 229–237.

480 Donald Judd, “Specific Objects” (1965), iz: *Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews Book Reviews ...*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax i New York University Press, New York, 1975.

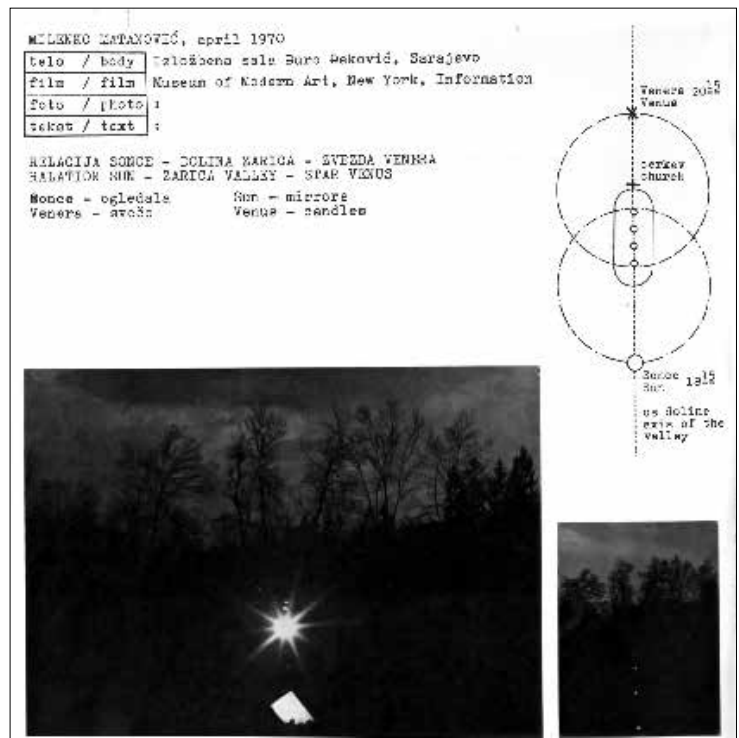
481 Kada se govori o “minimalizmu” OHO-a tada treba locirati i identifikovati evropsku varijantu “minimalnosti”, povezanu pre svega sa estetikom “nultog stupnja” posle enformela (Manzoni, grupa Zero) ili razvojem postegzistencijalističke i protostrukturalističke književne, teatarske i filmske produkcije. Zato nije moguće praviti doslovnu vezu sa američkim pragmatičnim i tehnološki razrađenim minimalizmom (*Minimal Art*). Igor Zabel je sa pravom na početku studije “Vidiki minimalnega” napisao: “Minimalizam v ‘čisti’ ali celo konceptualno in programatsko utemeljeni oblik v slovenski umetnosti skorajda ne najdemo”, iz kataloga *Vidiki minimalnega*, Moderna galerija, Ljubljana, 1990, str. 3.



David Nez, *Vremenska prostorna struktura*, 1970.



Milenko Matanović,  
*Konstelacija sveća na polju odgovara konstelaciji  
zvezda na nebu 30.IV.1970*, 1970.



Milenko Matanović, *Relacija Sunce—dolina Žarice—zvezda Venera*, 1970.

pokazuje da je objekt pred okom, kao i izgovorena reč pred uhom, sâm objekt i sâm zvuk, ova težnja ka čistoj pojavi vodi poreklo iz fenomenološkog redukcionizma. Reistička tautologija se razlikuje od konceptualističke tautologije koja vodi poreklo iz logičke i lingvističke analize, po tome što se ostvaruje na nivou čulnog jednačenja (identiteta), a ne na nivou konceptualne analize. Reistička tautologija je demonstrativna, a ne eksplanatorna. Autorefleksivni karakter reističkih radova otkriva se posredstvom reističke tautologije, tj. pojavnosti samog objekta lišenog svih drugih potencijalnih nadgradnji (ekspresivne, metaforične, simboličke, teorijske itd). Logika razmišljanja je sledeća:

- 1) umetnik postavlja objekt,
- 2) objekt pokazuje da je objekt,
- 3) pošto objekt pokazuje da je objekt, umetnički rad je autorefleksivan, njegov sadržaj je namera prezentacije objekta kao objekta,
- 4) umetnički rad je autorefleksivan time što pokazuje da je sadržaj dela to od čega je umetnički rad, on otkriva intencije umetnika, a
- 5) intencija umetnika jeste da objekt izloži kao objekt, zvuk kao zvuk, reč kao reč itd.

Naznačena šema autorefleksije otkriva se u nizu karakterističnih primera. U “Manifestu OHO-a”, koji su pisali Marko Pogačnik i Iztok Geister Plamen, zamisao reističke tautologije je data posredstvom šeme fenomenološke redukcije predstave objekata u umetničkom delu na sam objekt:

Objekti su stvarni. Stvarnosti objekta približavamo se tako što objekt prihvatamo onakav kakav jeste.<sup>482</sup>

i razrađena je u Pogačnikovoj izjavi:

Tekstovi su sastavljeni od slova. Slova su od crta. Crte su ovdje zato da u obliku slova vizuelno signaliziraju pojedinačne zvukove. Prema tome, kad je riječ o tekstovima, crta je skrivena iza zvukova slova. Kako onda može crta (kao osnovni element stranice uz tiskarsku boju i papir) izići na svjetlo dana osim u obliku crteža? U crtežu crta stoji sama za sebe, ako je crtež na razini svijesti o samom sebi. Crtež od crta nužan je element otvorenih stranica novina ili časopisa. Vizuelna poezija, prozvana i topografskom, razotkrivanje je te diferencirane (vidnozvučne) uloge crte.<sup>483</sup>

Pogačnik je uspostavio očiglednu autorefleksivnu strukturu dela. Struktura dela pokazuje kako se rad, pojavljuje pred okom ili uhom, kako je strukturiran i kako funkcioniše. Bitno je zapaziti da autorefleksija za reistički koncept umetnosti nije usmerena na proces građenja dela, već na pojavnu i strukturalnu određenost rada. Pogačnik kazuje da su tekstovi sastavljeni od slova, a slova od crta; on ne ukazuje na prirodu i tip produktivnog čina koji vodi ka strukturi teksta, drugim rečima, sadržaj reističkih radova nije proces nastajanja ili građenja rada, već strukturalna (konceptualna ili programska) i fenomenološka (čulna, perceptivna) prezentacija dela.

Tipični primeri OHO-ovske reističke autorefleksivne strategije opažaju se u delima koja slede. Pogačnikove *Boce* (1967) su odlivci različitih boca koji prezentuju sâm odlivak boce. U sličnom smislu je izvedena i instalacija Tomaža Šalamuna sa plastom sena 1969. Suptilnije realizacije čine crteži, tekstovi i primeri vizuelne poezije. U crtežima, tekstovima i primerima vizuelne poezije OHO-ovci su naglašeni reistički fenomenološki pristup objektu (samom objektu) zamenili strukturalnim principom. Strukturalni princip se temelji na naglašavanju pojavne strukture umetničkog dela u rasponu od strukturalnih relacija partikularnih vizuelnih i tekstualnih rešenja do strukturalnog poretka medija prezentacije, na primer, knjige. Knjiga Iztoka Geistera Plamena *Embrionalna knjiga*<sup>484</sup> (1967) izrađena je kao paradigmatički model knjige, na prvoj strani knjige piše “prva strana”, a na poslednjoj strani “zadnja strana”. Struktura knjige je data kao uzorak (paradigma, prototip) uređenja knjige, o tome govori i njen naslov *Embrionalna knjiga*. Knjiga je data kao knjiga (specifična pojava) i kao knjiga o strukturi uređenja knjige (autorefleksivna prezentacija pojave knjige). Pogačnikov crtež *Trave* (1967) ukazuje na temeljnu dihotomiju zapadnog koncepta prezentacije, izloženu kroz reističku šematiku. Crtež trave je crtež koji se sastoji od linija ali i slike trave. Suočena su dva modela: model crteža koga čine linije, tj. povratak samoj liniji, što odgovara fenomenološkom usmerenju ka *samoj stvari* i vitgenštajnovskoj zamisli slike (slike u referentnoj relaciji sa svetom):

- |       |   |
|-------|---|
| 2.13  | Na slici objektima odgovaraju elementi slike.                                     |
| 2.131 | Elementi slike predstavljaju na slici objekte.                                    |
| 2.14  | Slika se sastoji u tome što se njeni elementi međusobno odnose na određeni način. |
| 2.141 | Slika je činjenica. <sup>485</sup>  |

482 I. G. Plamen i Marko Pogačnik, “OHO”, *Tribuna* št. 6, Ljubljana, 23. 11. 1966, str. 9

483 Izjava Marka Pogačnika, citirano u Tomaž Brejc, “OHO kot umetnostni pojav, 1966–1971”, iz: *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 13.

484 I. G. Plamen, *Embrionalna knjiga*, autorsko izdanje, Kranj, 1967.

485 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, str. 35.

Može se reći da je svako mimetičko umetničko delo konkretnost samog objekta (dela) i predstava (slika) drugog objekta izvan dela. Međutim, Pogačnikova *Trava* se razlikuje od drugih, prethodećih umetničkih dela, jer problem “same stvari” i “slike” stavlja u središte svog interesovanja i prezentacije. Pogačnikov crtež *Trava* ne samo da prikazuje travku ili strukturu linija, već prikazuje i to da on prikazuje ambivalentnost strukture linija i moguće reference ka travki. U nizu tekstova, Pogačnik razvija hipotezu da se pravila uređenja nalaze u “materiji” uređenog, što je jedna od mogućih definicija autorefleksije. Na primer, tekst “Breskev”<sup>486</sup> je programski tekst zasnovan na strukturi od 2.741 rečenice. A u složenom strukturalnom projektu “PU – program za ureditev PU” Pogačnik je realizovao tekstove pod nazivom “Kazalec”. U pitanju su sintaktički tekstovi koji se sastoje od grupa slova kucanih na pisačkoj mašini. Pojedine grupe slova podsećaju na reči, a grupe reči na redove kucanog teksta:

fghm vvvg hmum vjju rfgf juvj fvr uumg hrjg hbbf jmuj frgh gufz tvhb nhtv mmurg hmub nztg hjgj fbrf jznj  
fhrgh hguv mnnvh ghnj fujg hntv mmrfv mfv mnnvt zbfz jtbj fuvn bttz tzbf jbug hmnn brtj fzfh jhly fgjb nzrz  
ujjm vnzv nfjj fzjh gvuj fruh gunr ujnvm mmtgb nzzb nrfvt zhzh tfgz tzgz tffn bmvu rbzr ubfr unzu rzgz tvtf  
jgtj fhvu rmfh gjbg hmbv uumb nugm vhtv mmguj fntv mmbnh ggng hmgm hvzt ztmb nmfh gzmh gttf jnmh  
grfu rgvj fvzv mmjtu rhtz thgn bjvj fvtf juuf jugm vvvj<sup>487</sup>

Pogačnik je program realizacije izložio u kraćem tekstu, postavljajući tipičnu autorefleksivnu prezentaciju diskurzivnog autorefleksivnog propozicioniranja dela:

1. ZNACI Izabrano je 12 znakova abecede (r, u, t, z, f, j, g, h, v, m, b, n) koji se po standardnom tipografskom sistemu tipkaju kažiprstom leve i desne ruke.
2. REČI Besede su konstruisane prema numeričkom programu, koga čine sve kombinacije sa jednim, dva, tri, četiri mesta i određen deo kombinacija sa pet mesta dvanaest elemenata (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 91, 92, 93). Deo kombinacija sa pet mesta određuje uslov da prva mesta zauzima element 91.
3. TEKST Reči sastavljaju tekst po krajnjem levom i po krajnjem desnom slovu konkretne reči. Ako se krajnje desno slovo te reči kuca u standardnom tipografskom sistemu levom rukom, za drugu reč teksta se izabere proizvoljna reč, čije se krajnje levo slovo tipka desnom rukom i nalazi se na tastaturi slova za levu ruku simetrično nasuprot ose, koja deli tastaturu na deo slova leve ruke i slova desne ruke. I obratno.<sup>488</sup>

Naznačeni tekstovi ukazuju na uspostavljanje horizontalne i vertikalne hijerarhije teksta. Horizontalnu hijerarhiju grade tekstovi nastali povezivanjem slova u reči i reči u redove teksta i redova teksta u strukturu strane odštampanog teksta. Horizontalna hijerarhija teksta je sinhronijska, determinisana odnosom elemenata i formacija elemenata. Pored toga što je sinhronijska, ona je i sintaktička, određena je formalnim vezama elemenata slova bez referentnih relacija sa vantekstualnim. Otkucani tekst, formalnom strukturom, podseća na poetske kubofuturističke tekstove sa samoglasnicima.<sup>489</sup> Od njih se razlikuju po tome što se od teksta ne očekuje estetski učinak u čitanju formalne strukture, već interesovanje za “prirodu” postignute strukture, njene odnose, pravila, uslove građenja itd. Već u horizontalnoj strukturi teksta može da se nasluti interesovanje za autorefleksiju, odnosno začetak drugostepene vertikalne hijerarhije. Vertikalna hijerarhija je ustanovljena relacijama formalnih tekstova i teksta koji izlaže propozicije realizacije formalnog teksta. Prvostepeni formalni tekst horizontalne hijerarhije odnosa slova i grupa slova je primer, uzorak ili pojava tekstualnog rada koji se nudi rekonstrukciji procedura građenja teksta. Drugostepeni tekst koji govori o prvostepenoj hijerarhiji formalnih tekstova ima odlike metajezika, pošto je prvostepeni jezik njegov objekt. U pitanju je poseban tip metajezika, metajezik koji govori o pravilima i proceduri građenja teksta, a ne o njegovim značenjima, funkcijama, intertekstualnim relacijama itd. Povezivanjem horizontalne i vertikalne hijerarhije teksta realizovan je autorefleksivni model umetničkog rada. Autorefleksivni model teksta se razlikuje od reističkih objekata, crteža, tekstova i knjiga, po tome što:

1. interesovanje preusmerava sa percepcije pojava/struktura na čitanje teksta i
2. sa direktne pojavnosti “samog” objekta na karakteristične odnose u strukturi, odnosno, na rekonstrukciju procedure uspostavljanja strukture.

Prvobitna reistička koncepcija autorefleksije bila je statična (delo potvrđuje svoju TU prisutnost), u analiziranim tekstovima je ponuđen model autorefleksije kao rekonstrukcije procesa.

U nizu projekata realizovanih tokom 1969. godine, na primer, Pogačnikova *Simultana distribucija vode u vodi i vazduha u vazduhu*, *Linija providne lepljive trake nalepljena na travu podigne se i time pokupi prirodni materijal* Davida Neza, *Šuma, noć i svetlo* i *Žito i kanap* Milenka Matanovića, prešlo se sa radova koji pružaju podatke za formalnu

486 Marko Pogačnik, “Breskev”, iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 77 i 102.

487 Fragment teksta Marka Pogačnika iz projekta “PU”, iz: “PU” (temat), *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970, nenumerisane strane.

488 *Steitment* Marka Pogačnika iz projekta “PU”, iz: “PU” (temat), *Problemi* št. 85, Ljubljana, 1970.

489 Misli se na kubofuturističke pesme Alekseja Kručoniha, na primer, videti: Rainer Crone, “Malevich and Khlebnikov: suprematism reinterpreted”, *Artforum*, New York, December 1978, str. 42.

rekonstrukciju procesa građenja dela na prezentaciju *samog procesa*. Događaj u prostorno-vremenskom kontinuumu je proces građenja dela, ali i on sâm je umetnički rad. Procesualni umetnički rad nije rekonstrukcija stvaranja ili pravljenja objekta, već je prezentacija procesa koji ne mora imati izvršni i proizvodni karakter, već se može shvatiti kao čin. Takav rad ima dvostruku prezentaciju:

1. prezentaciju procesa kao specifičnog lokalnog događaja,
2. prezentaciju dokumentacije događaja koja može biti data: deskripcijom, fotografskim snimcima i dijagramima.

U ovako zamišljenim projektima suočena su dva nivoa autorefleksivnog rada:

- a) autorefleksija postaje proces i događaj koji se prezentuje kao umetničko delo i
- b) izlaže se konceptualna obrada podataka koji se nude u obliku komunikacionih kanala između konkretnog događaja i prijema posredovanih informacija.

Pogačnik je složeni model procesualnog rada razradio posredstvom šeme “familije”. Pogačnikova izjava ukazuje na pomeraje u radu OHO-a i u logici formulisanja rada kao sistema odnosa različitih pojava, pri čemu se proces obrazuje uspostavljanjem relacija (vidljivih, opažljivih drugim čulima, nevidljivih, neopažljivih čulima). Uspostavljanje relacija dato je šematizacijom modela: komunikacionog kanala, karakteristike i familije. Komunikacioni kanal je pojava ili grupa pojava koje procesi nose i čine ga fizički mogućim. Na primer, komunikacioni kanali su: *vatra, voda, vazduh* i *gravitacija* u odnosu na perceptivni subjekt. Karakteristike su svojstva i aspekti pojavnosti komunikacionih kanala. Karakteristike su svojstva i aspekti koji ontološki karakterišu komunikacione kanale, ali i svojstva i aspekti koje umetnik stavlja u prvi plan, na primer, karakteristike su dinamičko i statičko. *Familija* je strukturalni sklop komunikacionih kanala i karakteristika, odnosno, umetnički rad koji se kroz događaj odvija i kroz dokumentaciju prezentuje. Koncept je specifična OHO-ovska zamisao izvedena evolucijom iz koncepta serije. Serija u minimalnoj umetnosti označava grupu objekata poređanih u red. U OHO-ovskoj reističkoj fazi, serija označava poredak koji ističe aspekte objektnosti, objekta u odnosu na objekt. U američkoj postminimalnoj umetnosti serija označava transformaciju optičkog gestalt poretka uređenja objekata u konceptualno determinisani niz uređenja brojeva ili reči u sintagmi. Zamisao *familije* podrazumeva konceptualni poredak pojava, aspekata i zamisli u hijerarhiju međuodnosa. Zamisao familije ne ostaje samo na nivou koncepta, već se i realizuje u konkretnom prostoru i vremenu, čime je svaki nacrt familije, koji autorefleksivno govori o familiji, ujedno i projekt potencijalne realizacije. O ovom pristupu, koji je zapravo kritika čulnog, mogu se navesti reči Davida Neza:

Što se mene tiče, voleo bih da radim u oblasti koja nije vezana za vizuelne umetnosti. Smatram da je likovna umetnost istrošena, istrošila ju je tradicija, pa i to što se sva naša sredstva komuniciranja uglavnom zasnivaju na likovnoj umetnosti. Štaviše, i naše mišljenje se zasniva na vizuelnim predstavama. Voleo bih da obrađujem materijal koji se da čuti ili osetiti. Jedan od mojih novijih projekata odnosi se na temperaturu. Reč je o odnosu između telesne temperature i temperature okoline. Cilj mi je percepcija koja bi bila osnovnija, primarnija, nego što je vizuelna percepcija. Na toj izložbi čulo vida bilo bi degradirano u tom smislu što bi u odnosu na, primera radi, oset i sluh postalo manje važno.<sup>490</sup>

ili

Hoću da čovek oseti kvadrat. Da zažmuri i da vidi da se ne radi o četiri strane, nego o beskrajnom broju strana. Na primer, temperatura je totalni doživljaj. Iskustvo koje se može videti nije doživljaj. To je ono čemu težim, ono što se ne vidi, nego samo oseća.<sup>491</sup>

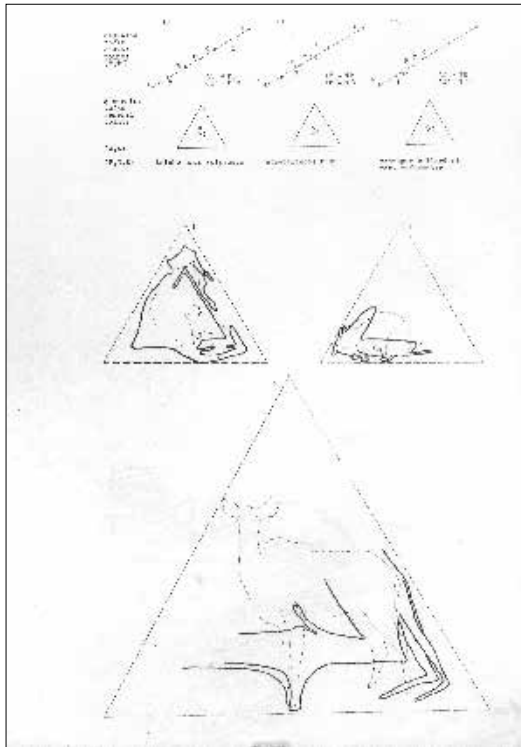
Tokom 1970. godine članovi grupe OHO su razvili specifičan tip konceptualne umetnosti dominantno autorefleksivnog karaktera. U pitanju su jednostavni postupci opažanja sveta, na primer, autorefleksija opažanja sveta jeste delo po rečima Milenka Matanovića:

Meni nije stalo do toga da stvaram velika čuda. Veoma sam miran i veoma se radujem kada posmatram neke stvari koje se događaju sasvim lagano. Na primer, zanima me kako određena materija, recimo voda, može da egzistira u tri različite forme: kao led, tečnost i para. Sviđa mi se da posmatram kako se transformiše. U životu se to dešava. Na primer, iz Severnog mora dođe ledena santa u Južno more. To je cirkulacija vode. Ili: stvar moje percepcije i sviđa mi se. Ukoliko voda, kad vri, proizvodi šumove, to samo povećava funkciju ovog iskustva — čulnog iskustva.<sup>492</sup>

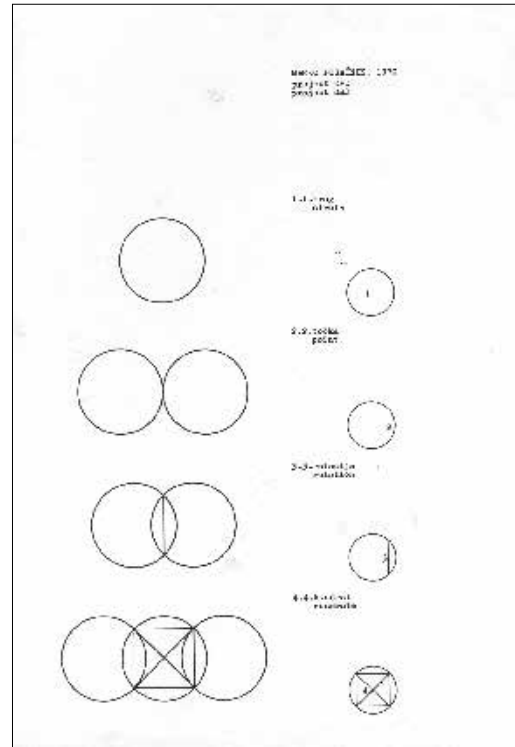
490 David Nez, u: “Članovi grupe OHO”, *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 231.

491 David Nez, u: “Članovi grupe OHO”, str. 232.

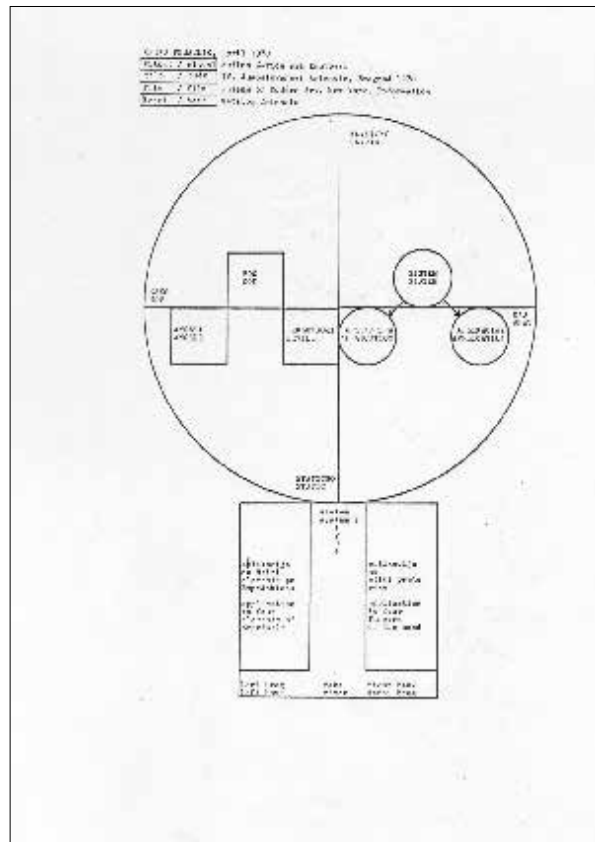
492 Milenko Matanović, u: “Članovi grupe OHO”, str. 232–233.



Marko Pogačnik, *Medijalni sistem*, 1970.



Marko Pogačnik, *Projekt OHO*, 1970.



Marko Pogačnik, *Anđelove i đavolove aplikacije boga*, 1970.

Zamisao refleksije primarnog posmatranja sveta (aspekata ili detalja) jeste odrednica rane konceptualne umetnosti i, zato, uporedimo Matanovićeve reči sa autopoeitičkim retrospektivnim zapažanjem Lawrencea Weinerja:

Više volim termin “onaj ko pravi” (*maker*) kao što sam na početku rekao. Verujem da ljudi prave umetnost, svako bi mogao da bude umetnik, ..., to je pitanje izbora. Ako izabereš da budeš umetnik, ti zaista istražuješ i radiš u umetnosti. Ali ne mislim da stvaram, to je bilo ranije. Imao sam sreće, izabrao sam da budem umetnik u određenom vremenu i veći deo vremena provodim posmatrajući odnos između *mene* i komada stakla ili odnos između *mene* i boje.<sup>493</sup>

Zatim, autorefleksija se ukazuje kao verbalizacija (jezičko predočavanje) telesnog bihevioralnog čina. U tom smislu Tomaž Šalamun akciji iscrtavanja linije kredom po tlu od Petrovaradinske tvrđave do Tribine mladih (*Prapradedovi* u Novom Sadu 1969) nudi tekstualnu predstavu:

*Zašto sam vukao liniju?*

liniju možete:	liniju ne možete:
možete je dodirivati rukama	upotrebljavati kao začim pri
na nju možete staviti drvo	jelu
možete je pokvasiti	nema nikakve atribute i
možete leći na nju	bez pukotina je
možete žmuriti da je ne vidite	ne možete učiniti da
po njoj možete voditi sina	škripi
u šetnju po galeriji	ako je stavite u zemlju da
možete stati levom nogom	zri, neće zreti
na jedan deo, desnom nogom na	bez smisla je za dopodne
drugi deo i reći odavde	i popodne
dovde	ne sadrži fluor
možete je nasuti zemljom	nema vezani logos oko
i pojesti pšenicom	pojasa
možete ustanoviti da nema mekinja	nema vezani logos oko
možete reći svaki romb je	vrata
od linije	nema navoja i ne cedi se
možete viknuti ispred galerije	kao med
“tinkara, gde si?” i	ne možete je zameniti za
tinkara koji je u galeriji	Erwina Panowskog
vikne natrag “kozice pasem”	ne možete je voditi ivicom
tako da talasi glasa dodiruju liniju	mosta
Odnos između možete i ne možete je umetnost, zato je linija umetnost. <sup>494</sup>	

Ovde je doslovnost, drugim rečima – nemetaforičnost čina predočena dvoznačnim jezikom onoga što se može i što se ne može u funkciji iznošenja definicije ili tvrđenja šta umetnost jeste.

U daljem razvoju OHO-ovskog istraživanja autorefleksije ispitivane su različite mogućnosti postupanja i beleženja čina. Realizacije objekata, medijskih eksperimenata (knjiga, časopis), instalacija i procesa zamenjene su konceptualnim dijagramskim strukturama. Razvijena je specifična forma prezentacije autorefleksivnog rada: na papiru formata A4 dat je tekst (opis zamisli i uslova projekta), dijagram koji ukazuje na pojavnu i konceptualnu uređenost rada i eventualno fotografije, dokumenti ako je projekt realizovan. Naznačeni radovi nose naziv projekta pošto se odnose na mogući događaj ili stanje stvari, mada ne moraju u konačnom slučaju biti realizovani. OHO-ovski koncepti su uvek održavali, makar i potencijalnu, relaciju sa referencom u svetu, pri čemu su tu referentnu relaciju podvrgavali strukturalnoj i konceptualnoj analizi. Moguće je razlikovati četiri tipa projekata i koncepata:

- (a) projekt (ili koncept) je tekstualno-dijagramska prezentacija moguće fizičke pojave,
- (b) projekt (ili koncept) je tekstualno-dijagramska prezentacija realizovanog rada u prostorno-vremenskom kontinuumu,
- (c) projekt (ili koncept) je rezultat autorefleksivnog specificiranja odnosa članova grupe koji rade na datom projektu,
- (d) projekt (ili koncept) je analiza medija ili familije medija.

493 Lawrence Weiner, “Mondrian of Volendam”, *De Appel* no. 2, Amsterdam, 1985.

494 Tomaž Šalamun, u: “Članovi grupe OHO”, *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 233.





Projekt (ili koncept) je tekstualno-dijagramska prezentacija moguće fizičke pojave. U pitanju je primarni postupak zamene fizičke pojave diskurzivnom strukturom čija je on referenca. To je tipična strategija "naivne" dematerijalizacije umetničkog objekta. Potencijalni ili aktuelni umetnički objekt zamenjen je diskurzivnim opisom, specifikacijom i nacrtom, čime je jedna perceptivna situacija zamenjena posredovanom situacijom, otvorenom čitanju i konceptualnom rekonstruisanju. Načelno, radovi ovog tipa odgovaraju autorefleksivnoj šemi umetničkog rada o umetničkom radu. Umesto reči "delo" koja znači završen komad, upotrebljava se reč "rad" koja znači ono što se radi, što je rađeno, što je u toku. Karakterističan primer tekstualno-dijagramske prezentacije moguće fizičke pojave su nacrti instalacija koje je Andraž Šalamun izveo u pet slučajeva. Svaki koncept čine približni nacrt instalacije, dijagram sa brojnim pozicijama elemenata i diskurzivna specifikacija materijala koji ulazi u rad. Prvi koncept govori o gvozdenoj kugli postavljenoj na aluminijsku cev. Drugi koncept govori o metalnom prstenu, gvozdenoj cevi koja nosi prsten i šrafu koji povezuje prsten i cev. Treći koncept govori o dve gvozdene kugle pričvršćene o čeličnu žicu, čeličnoj cevi koja razmiče žice i koturu preko koga se žice sa kuglama dovode u ravnotežu. Četvrti koncept govori o železnim kuglama različite mase, obešenim o pocinkovanu žicu koja pridržava staklo pravougaonog formata. Peti koncept govori o staklu koje lebdi tako što ga čelična žica, zategnuta nateznim vijkom, održava u vertikalnom položaju. U Šalamunovom radu su ispitane kombinacije različitih materijala i njihovih međusobnih odnosa. Rad eksplicira mogućnosti kombinovanja primarnih i doslovnih materijalnih elemenata. U konceptualnom smislu znatno složeniji je rad Davida Neza *Vremenske strukture*. Čine ga tri crteža na kojima se definiše:

1. referenca koncepta – referenca koncepta je proces koji treba snimiti osammilimetarskom (osmomilimetarskom) kamerom,
2. struktura potencijalnog procesa – mreža koju čine 8x8 kvadratnih sekcija i četiri kocke čije osnove odgovaraju jednoj kvadratnoj sekciji,
3. pravila pomeranja kocki u kvadratnom raster sistemu, i
4. moguće putanje kretanja kocki u sistemu.

Na ovaj način definisan rad povezuje tri zahteva: (a) OHO-ovsku zamisao koncepta koji zamenjuje aktuelni proces, (b) postminimalističko strukturalno definisanje položaja geometrijskih tela u definisanom raster sistemu (modelu prostora) i (c) konceptualno-prostorno prikazivanje vremenskih relacija. Poslednji zahtev je metafora autorefleksije, odnosno stava da se vremenski pojava, a to je i realizacija umetničkog rada, može izložiti kao konceptualna šema brojno-indeksnih relacija i model prostornih pozicija. Drugim rečima, vremenskom nizanju koje se zamišlja kao diskretan sistem tačaka dodeljuje se diskretan prostorni sistem pozicija u mreži.

Projekt (ili koncept) je tekstualno-dijagramska prezentacija realizovanog rada u prostorno-vremenskom kontinuumu. Kada se konceptualizuje već realizovani rad, zamisao dokumentacije<sup>495</sup> igra bitnu ulogu. U radu OHO-a model dokumentacije ima dvostruku ulogu:

- (a) da komunicira projekte i radove koji su nedostupni široj publici,
- (b) da izloži analizu i strukturalnu eksplikaciju učinjenog.

Za razliku od projekta koji je intencionalno propozicioniranje potencijalnog stanja stvari i zavisi od pretpostavki umetnika, dokumentacija je rad sa aktuelnom referencom i uključuje polje interakcija propozicija i realnih realizacija. Tipičan primer projekta (ili koncepta) realizovanog rada u prostorno-vremenskom kontinuumu je delo *Lokacije sadašnjih OHO projekata u odnosu prema istorijskim lokacijama*. Dokumentacija prezentuje jedanaest individualnih radova članova grupe u prostoru između doline Žarice, reke Save, Drulovke i Brega. U tom prostoru suočene su realizacije grupe OHO (segmenti aktuelne kulture) i istorijske lokacije neolitskog naselja, keltskog staništa, slovenačkog groblja i srednjovekovne crkve. Ostvarena je situacija bez publike. Kontakt publike je ostvaren dokumentarnim i autorefleksivnim nacrtima koji specificiraju, opisuju i strukturalno ekspliciraju koncept radova. Snimljene fotografije se javljaju u dvostrukoj funkciji:

- 1) kao dopuna konceptualnih šema, tj. posredovanje atmosfere u kojoj su dela ostvarena i
- 2) kao verifikacija koncepta, drugim rečima, posmatraču se pruža mogućnost da uporedi konceptualne nacрте rada i fotografije njihove realizacije.

U OHO-ovskom radu se uočava razlika između formalnih realizacija Neza i Šalamuna i simbolički orijentisanih radova Matanovića i Pogačnika. Nezov rad *Vremenska prostorna struktura* određen je kretanjem baklje u šumi po noći, čime se ostvaruju različite vizuelne strukture: krug, parabola, linija, nepravilna cik-cak linija itd. Matanović je izveo dva dela koja naznačavaju mogući simbolički sistem referenci, ali ga ne razvijaju: *Konstelacija sveća na polju odgovara*

495 Raspravu uloge "dokumentacije" u konceptualnoj umetnosti razvio je Robert C. Morgan, *The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry*, Ph. D diss, New York University, 1978.

*konstelaciji zvezda na nebu 30.IV.1970* i *Relacija Sunce—dolina Žarice—zvezda Venera*. Pogačnik je izveo tri rada u kojima je uspostavljena korespondencija simboličkog nacrtu, konceptualnog sistema propozicija, odgovarajućeg ambijenta i autorefleksivne specifikacije: *Anđelove i đavolove aplikacije boga*, *Medijalni sistem* i *Grupni čovek OHO*. Razvojna linija izgradnje semantičke autorefleksije odvija se u sledećem nizu:

1. Nezovi i Šalamunovi radovi su određeni formalnim odnosima sistema, drugim rečima, pojedini činovi, materijali, relacije u prostoru i vremenu zadobijaju značenja upotrebom u sistemu činjenja, na primer, kretanje baklje u noći je značenjski određeno intencijama umetnika da ostvari proces u prirodnom ambijentu,
2. Matanovićeve konfiguracije sveća nisu određene samo činom umetnika (što je nivo *land art* rada), niti samo sintaktičkom strukturanošću sveća, već korespondencijom sintaktičke strukture sveća u polju i konfiguracije zvezda na nebu, odnosno korespondencijom makroprostornih elemenata Sunca, doline Žarice i zvezde Venere,
3. u niz odnosa koji su prepoznatljivi kod Matanovića, Pogačnik uvodi eksplicitno semantičke relacije koje ukazuju na korespondencije strukturalnog, ambijentalnog i simboličkog (hrišćanski simbolizam) sistema.

Način uspostavljanja naznačene hijerarhijske korespondencije pokazaćemo na primeru jednog dela dijagrama iz rada *Anđelove i đavolove aplikacije boga*. U donjem dijagramu Pogačnik pravougaonu šemu deli na tri područja, saglasno konfiguraciji ambijenta: levi breg, reka i desni breg. Reka korespondira sistemu. Levi breg odgovara aplikacijama četiri elementa po Empedoklu (voda, vatra, vazduh i zemlja), a desni breg odgovara aplikaciji četiri prsta ruke itd. Karakteristični aspekt Pogačnikovog rada je težnja da se složeni semantički model uspostavljen u hijerarhiji od duhovnog (unutrašnjeg iskustva), preko ambijentalnog rada u konkretnom prirodnom ambijentu, do konceptualne šematike, prikaže autorefleksivnom specifikacijom. Drugim rečima, može se reći da Pogačnik unutrašnjim procesima traži spoljašnje kriterijume. Zapaža se karakteristična razlika od pristupa *duhovnom* u ranoj apstrakciji (Kandinski, Maljevič, Mondrian). Pristup *duhovnom* u ranoj apstrakciji ostvaren je zamislama “izraza” (izraza unutrašnje nužnosti) i “simboličke poruke” (simbolička reprezentacija). Unutrašnjem iskustvu ili, kako je to Nez opisao, primarnijim oblicima percepcije od vizuelne percepcije, Pogačnik pridodaje spoljašnje kriterijume na bihevioristički način. On polazi od stava da se unutrašnje duhovno iskustvo ne može prikazati, međutim, mogu se prikazati modeli ponašanja umetnika i njegove konceptualizacije tog ponašanja u formalnom smislu i posredstvom referenci sa ustanovljenim značenjskim i simboličnim modelima duhovnih tradicija. U Pogačnikovom radu se zapaža kruženje od “transcendencije” bihevioralnog u duhovno do empirijske verifikacije duhovnog bihevioralnim. Zamisao “transcendencije” može da se razume kao prenošenje ili premeštanje ili, čak, indeksiranje vidljivog u nevidljivo (i obratno), bihevioralnog u mentalno (i obratno), unutrašnjeg u spoljašnje (i obratno) itd.

U projektima (ili konceptima), koji su rezultat autorefleksivnog specifikiranja odnosa članova grupe, problem autorefleksije je postavljen u središte istraživanja, odnosno, nije tek sredstvo za postizanje drugih ciljeva. Ukazaćemo na tri karakteristična rada, a time i na tri tipa analize autorefleksije kao oblika rada: Nezove dokumentacije *Vibracija sa putovanja*, *Grupni interkontinentalni projekti* i Pogačnikov rad *Projekt OHO*.

Nezov rad je određen sledećim propozicijama izvođenja umetničkog dela kao modela za istraživanje procesa izvođenja:

Crtež dokumentuje vibracije putovanja za vreme umetnikovog puta iz Ljubljane u Vašington.

1. crtež započinje smeštanjem flomastera u centar papira
2. umetnikova kontrola je ograničena na to da zadrži flomaster u granicama papira.<sup>496</sup>

Rad je realizovan prilikom putovanja raznim prevoznim sredstvima (voz, avion, lift), a jedan crtež je izveden u saradnji sa Matanovićem. Problem rada je u definisanju i eksplikaciji crteža kao traga procesa, tj. rad je slika procesa svog nastanka. Crtež ništa drugo ne pokazuje no da je nastao na način kako je opisano u propozicijama. Pored primarnog nivoa, karakterističan je nivo “ironiziranja” ekspresionističke nužnosti. Tipičan ekspresionistički crtež, nastao kao trag čina uzrokovanog unutrašnjom nužnošću, škrabotina je slična Nezovom crtežu vibracija sa putovanja, tj. vibracija koje uzrokuje vozilo. Crtež koji su putujući autobusom iz Torina u Milano izveli Matanović i Nez zajedno, pored naznačenih aspekata, ukazuje i na problem “razlike”. Nezovi i Matanovićeve crteži se razlikuju, iako su identično propozicionirani, time se ukazuje na ideju da učinci vibracije i različiti senzibiliteti ostavljaju različit trag. I u ovom primeru je naglašena bihevioristička pozicija.

Rad *Interkontinentalni grupni projekt* je izveden na sledeći način: dva člana grupe su u Njujorku a dva u Ljubljani i oni međusobno uspostavljaju relacije usaglašavanja. Konsekvence usaglašavanja su biheviorističke:

- (a) markiranje kvadrata linijom (simetrane i dijagonale kvadrata) je trag procesa u mikrosocijalnoj situaciji i
- (b) ritual u kome učesnici rada pogledaju sunce i sa visine od 10 cm ispuste čiode na komad papira je događaj koji se dokumentuje i autorefleksivno rekonstruiše.

496 David Nez, “Risbe, ki dokumentirajo vibracije vožnje...”, iz: Igor Zabel (ur), *OHO. Retrospektiva*, Moderna galerija, Ljubljana, 1994, str. 77–79.

Kada se linije ili položaji čioda poklope, izvodi se zaključak o usaglašenom senzibilitetu. Rad je izvođen tokom meseca februara, a rezultati su sređeni u dijagramske tablice, tako da posmatrač, prihvatajući pravila OHO-a, može da rekonstruiše međusobne relacije članova u jednom lociranom vremenskom intervalu. Pravila usaglašavanja senzibiliteta su za OHO atomski apriorni stavovi.

Za razliku od ova dva, pretežno empirijska i bihevioristička rada, Pogačnikov *Projekt OHO* se zasniva na konstruisanju drugostepenog modela autorefleksije. Sintetizujući različite empirijske i biheviorističke radove grupe kao model egzistencijalnih odnosa, Pogačnik je izneo hipotezu:

Karakteristika naše grupe jeste u tome što svako od saradnika izvodi svoju ulogu unutar ukrštenog dijapazona od racionalizma do intuicionizma u horizontalnom smeru i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smeru, a mislim da bi se te različite uloge za svakog od saradnika mogle čak i procentualno izraziti.<sup>497</sup>

Opozicije binarnih parova racionalnost–intuicionizam i sistematičnost–senzibilnost su aksiomatički pretpostavljene karakterizacije Pogačnikove autorefleksivne deduktivne teorije. Uzimajući u obzir tehničke i materijalne relacije članova grupe, on kombinacije osnovnih karakterizacija izvodi u četiri karakteristična stanja/procesa:

1. koncentracija izvan sveta,
2. koncentracija na nivou sveta,
3. koncentracija grupe, i
4. individualna koncentracija.

U definisanom okviru, zatim, uspostavlja međuodnose vertikalnih i horizontalnih karakterizacija:

- (i) sistematično-racionalna selekcija i uloga,
- (ii) sistematično-intuitivna selekcija i uloga,
- (iii) senzibilno-intuitivna selekcija i uloga i
- (iv) senzibilno-racionalna selekcija i uloga.

Između postavljenih relacija i saradnika OHO-a postoje korespondencije:

- a) sistematično-racionalna selekcija i uloga odgovara Pogačniku,
- b) sistematično-intuitivna selekcija i uloga odgovara Nezu,
- c) senzibilno-intuitivna selekcija i uloga odgovara Šalamunu i
- d) senzibilno-racionalna selekcija i uloga odgovara Matanoviću.

Formulisana šematika, s jedne strane, determiniše relacije i funkcije subjekata u grupi, a, s druge strane, određuje hipotetičkog čoveka OHO-a. Pogačnikov rad teži lociranju uslova transcendiranja formalnog apriornog sistema binarnih parova opozicija u interpretativni sistem zajednice i to duhovne zajednice saradnika. U tom smislu, Ješa Denegri navodi Pogačnikove reči i zaključuje:

Drugi (Pogačnik) je u jednom razgovoru istakao kako je to njihovo približavanje metafizici bilo motivirano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje koncepata što manje pronalazi u okolnim pojavama, a što više traži u dubinskim dimenzijama ljudskog duha. Ova naglašena težnja sve postojanijoj unutrašnjoj koncentraciji navodi ohoovce na proučavanje starijih orijentalnih filozofija, a potreba za jačanjem te meditativne komponente pokreće ih na pomisao o stvaranju jedne vrste komune u kojoj bi bio ostvaren uvjet što potpunije koordinacije više pojedinačnih subjekata u posve novoj životnoj i radnoj etici umjetničkog kolektiva.<sup>498</sup>

U jednom od završnih projekata grupe OHO, izvedenom u Aktionsraumu u Minhenu 1970. godine, članovi grupe su rad na izložbi (aktivnost, egzistenciju) prezentovali kao sadržaj izložbe (u horizontalnom smeru), a analizu građenja sistema, blisko zamisliva Pogačnikovog *Projekta OHO*, zasnovali su u rasponu od formalnog ispitivanja medija do ritualnog utemeljenja zajednice. Karakteristični formalni primeri su radovi Neza i Pogačnika. Nez je izveo tipičan autorefleksivan rad čiji je proces realizacije ujedno i pojava rada. Tekst na kome se rad zasniva govori o procedurama izvršenja rada:

1. Delo se napiše na zid.
2. Fotografije se, film se razvije.
3. Negativ se projektuje na pozitiv, tako da se s njim tačno poklopi.

497 Prema navodu Ješe Denegrija, uvodni tekst u katalog *Dokumentni o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, str. 8.

498 Ješa Denegri, "Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji", *Život umjetnosti* br. 15–16, Zagreb, 1971, str. 151.

4. U idealnom slučaju jedan drugog neutralizuju, pa se delo tako poništava vlastitim brisanjem.<sup>499</sup>

Za razliku od Nezovog prvostepenog i empirijskog rada, Pogačnik je izveo drugostepeni teorijski dijagram:

Gornji deo sheme prikazuje međurelacije pet medija, razmatrajući apstraktno-konkretnu i statičko-dinamičku prirodu jednostavne informacije koju mediji prenose. Donji deo sheme pokazuje moguće kombinacije ovih pet medija (tj: sheme i fotografije mogu biti snimljene na film i kombinovane sa originalnim filmskim snimcima. Rezultat je složena informacija.<sup>500</sup>

Izvedeni dijagram ukazuje na Pogačnikovu težnju da empirijske i biheviorističke autorefleksivne procedure sistematično i racionalno uredi u koherentan konceptualni sistem iz koga se mogu produktivno i eksplanatorno izvoditi radovi, odnosno objašnjenja relacija članova grupe. On razlikuje jednostavni informacijski sistem u kome se informacije prenose jednim medijem: koncept, šema, fotografija, film i magnetofonska traka, i složeni sistem koji se zasniva na prenošenju informacija kombinacijama navedenih medija. U nacrtima, koji objašnjavaju rad u Minhenu, izložena je deduktivna struktura činjenja koja je podeljena između prostorne i vremenske prezentacije rada, čime je ostvaren drugostepeni plan rada sa aspektima statičkog i dinamičkog. Akcije koje pripadaju vremenskom i dinamičkom delu podeljene su u grupu pasivnog i aktivnog dela. Grupa aktivnog dela je podeljena na vreme iskustva i vreme rada. Vreme iskustva je podeljeno na:

1. Obnavljanje grupe (6<sup>00</sup>–0<sup>00</sup>)
  - a. telesne vežbe – zemaljsko pojavljivanje grupe
  - b. vežbe disanja – nadzemaljsko pojavljivanje grupe  
o pojavi grupe: kako je dan ispunjen delanjem, noć može biti posvećena mirovanju i odmoru. Ispražnjeno je, da bi bilo ispunjeno. Noć odvaja svakog u svoj san tako da ga dan može ponovo združiti s jučerašnjom zajednicom.
2. kretanje grupe (9<sup>00</sup>–12<sup>00</sup>).<sup>501</sup>

Vreme rada je takođe podeljeno u dva simetrična dela: (i) rad na postavci izložbe, i (ii) rad sa medijima u Aktionsraum. Pristup članova grupe OHO autorefleksiji se, prema navedenom materijalu, može posmatrati kroz tri karakteristična koraka:

- (a) autorefleksivnom prezentacijom rada pažnja se usmerava na sam rad, tako da rad ukazuje na pojavnost objekta, knjige, teksta, crteža itd.
- (b) autorefleksija nije prezentacija rada niti rekonstrukcija realizacije rada već usmerenost na sam proces koji je objekt i sadržaj, odnosno umetničko delo,
- (c) autorefleksivne konceptualne rekonstrukcije empirijskih i biheviorističkih modela delovanja, akcije i čina preobražavaju se u deduktivni konceptualni model hipotetičkog subjekta OHO-a i izuzetnog hipotetičkog egzistencijalnog prostora života grupe.

Kada se hipotetički subjekt i prostor povežu u semantički i simbolički sistem, dobija se zamisao OHO-ovske autorefleksivne rekonstrukcije transcendencije zajednice. I tada umetnički rad postaje rad na trenutnim situacijama i odnosima subjekata u prostoru-i-vremenu, na primer, šetnje grupe u prirodi, ili primarne igre sa međuodnosima subjekata kao u projektu *Grupa OHO + Walter de Maria*<sup>502</sup> (1970). Telo je znak u sistemu vežbi usredsređenja na sebe, okolinu i drugog. Telo je znak koji biva dokumentovan, ali fotografija tela ili odnosa tela nije delo. Delo je bilo odnos izvesnih egzistencija u izabranom trenutku i na izabranom mestu. Autorefleksivni postupak dokumentovanja ne saopštava “znanje” o događaju već o elementarnoj režiji situacije koja se ne može predočiti.

499 Ilustracija dela Davida Neza, *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, slika 5, str. 17.

500 Marko Pogačnik, dokumentacija grupe OHO, A-1, Munich, 1970.

501 Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik i Andraž Šalamun, “Grupa OHO Ljubljana / Aktionsraum 1 München i kunstverein Galerie München”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 20.

502 Jedan od bitnih susreta OHO-ovaca sa savremenim umetnicima odigrao se povodom izložbe *Information* (MOMA, New York, 1970) i *Septième Biennale de Paris* (Paris, 1971). Saradnja je ostvarena sa Walterom de Marijom. On je posetio OHO-ovce i tom prilikom je realizovano delo “OHO + Walter De Maria”.

## Diplomski rad Davida Neza

David Nez je rođen u Kembridžu u Masačusetsu 1949. godine.<sup>503</sup> U Sloveniju je došao 1967. godine, i u Ljubljani upisuje Akademiju likovnih umetnosti. U okviru grupe OHO delovao je između 1968. i 1971. godine. U komuni u selu Šempas živeo je tokom 1971. i 1972. godine. Jedno kratko vreme boravio je u Indiji i komuni *Findhorn* u Škotskoj. Danas živi u Baltimoru. Njegov najkreativniji, u umetničkom smislu, period poklapa se sa delovanjem grupe OHO i studijama na Akademiji likovnih umetnosti. Nakon toga slede godine ćutanja.

Delovanje Davida Neza odvijalo se u više uzastopnih faza, drugim rečima, njegov umetnički rad se odvijao od likovnih umetnosti ka konceptualnoj umetnosti i, zatim, ka umetnosti komuna i, kasnije, dizajnu. Tipologija njegovog rada se ukazuje u sledećim fazama:

- (i) reistički crteži<sup>504</sup>
- (ii) grupne akcije i *hepeninzi* u okviru delovanja OHO-a<sup>505</sup>
- (iii) radovi sa prostorima i materijalima – uvođenje zamisli instalacije i ambijenta<sup>506</sup>
- (iv) razvoj koncepcije procesa i procesualnog umetničkog dela<sup>507</sup>
- (v) radovi u prirodi koji se ukazuju kao međuvarijante intervencionizma i *land arta*<sup>508</sup>
- (vi) uspostavljanje i razvoj konceptualne umetnosti kao dematerijalizacije umetničkog objekta<sup>509</sup>
- (vii) jedan smer dovršenja zamisli konceptualne umetnosti kroz grupne meditacije i preobražaj umetničkih u životne aktivnosti u Komuni u Šempasu<sup>510</sup>
- (viii) drugi smer dovršenja konceptualne umetnosti realizacijom teorijskog rada i teorijske instalacije nazvane *Diplomski rad*<sup>511</sup>
- (ix) estetika ćutanja.

Ovako izložena “evolucija” umetničkog delovanja Davida Neza ukazuje na konceptijsku varijantu, koju Braco Rotar opisuje kao sistemsko istraživanje materijala, njihovih semiotičkih svojstava i dijapazona njihovih potencijalnih interakcija. Govoreći o radu Neza i Marka Pogačnika, on naglašava:

Tako mogu da kažem da su njihove formulacije zasnovane na više ili manje egzaktnom programisanju efekata, pri čemu je taj efekat, odnosno finalna formulacija, jasno ograničena nepoznanica i, dakle, s jednakim naglaskom da govorim o dejstvovanju faktora iznenađenja kao kod drugih autora.<sup>512</sup>

U pitanju je “igra” sa racionalno definisanim prostorom. Prostor se postavlja kao okružje objekta (ambijentalno delo), zatim kao sâm medij konstruisanja i artikulisanja telesnog čina, da bi se u poslednjim delima prostor i vreme konceptualno predočavali. Nezova istraživačka strategija je vodila od metaforičnog vizuelnog, preko *samog* i, doslovno, ka onom koje upravlja vidljivim. U tom kontekstu se Nezovo istraživanje transformiše od doslovno čulnog, preko konceptualnog u funkcionalnom odnosu prema vizuelnom, ka teoretizaciji konceptualnog u *Diplomskom radu*. Zato se *Diplomski rad* prepoznaje kao ona krajnja instanca preobražaja:

- (a) umetničke instalacije u teorijski diskurs o pitanjima razumevanja prostora (od mikroprostora preko umetničkog prostora do simboličkog kosmogonijskog prostora),
- (b) teorijskog diskursa o umetnosti u pojavnost primera – Nezova produkcija se pokazuje kao paradoksalni učinak konceptualne umetnosti, koji je istovremeno i umetničko delo i teorijsko predočavanje umetničkog dela ili, u Nezovom slučaju, modus predočavanja sveta (prostora) kroz umetnost.

503 O radu i životu Davida Neza objavljene su dve studije: Braco Rotar, “Vizuelizacije prostora kot aspekt formulacij Davida Neza (ekspanzija vizuelnog objekta)”, iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 111–123. i Miško Šuvaković (ed), *David Nez – Rad 1968–1973*, Galerija SKC-a, Beograd, 1981.

504 Jedan izuzetan primer problematizacije reističkog crteža (crtež je objekt od crta) načinio je David Nez u seriji nazvanoj “Topovi”, *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 124–129.

505 Videti, na primer, dokumente: izložbe i *hepeninga* u parku Zvezda, Ljubljana, 1968, kao i postavku *Triglav* u parku Zvezda, Ljubljana, 30. decembar 1968.

506 Tu su, svakako, paradigmatički primeri: *Krov na podu* i *Džungla* (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969), *Zemlja i daske* i *Staro gvožđe* (Atelje 69, Ljubljana, 1969), kao i: David Nez, *Kuća* (Tribina mladih, Novi Sad, 1969), *Staklo među dvema opekama* i *Staklo i sačma* (Galerija Doma omladine, Beograd, 1969).

507 Videti dela: *Projekt – grejalica greje termometar na zidu* (Tribina mladih, Novi Sad, 1969), *Šibice i voda*, *Strmina* i *gvoždena cev* i *Projekt – kapalica ispušta u jednakom vremenu kapi na zagrejanu aluminijsku ploču* (Galerija Doma omladine, Beograd, 1969).

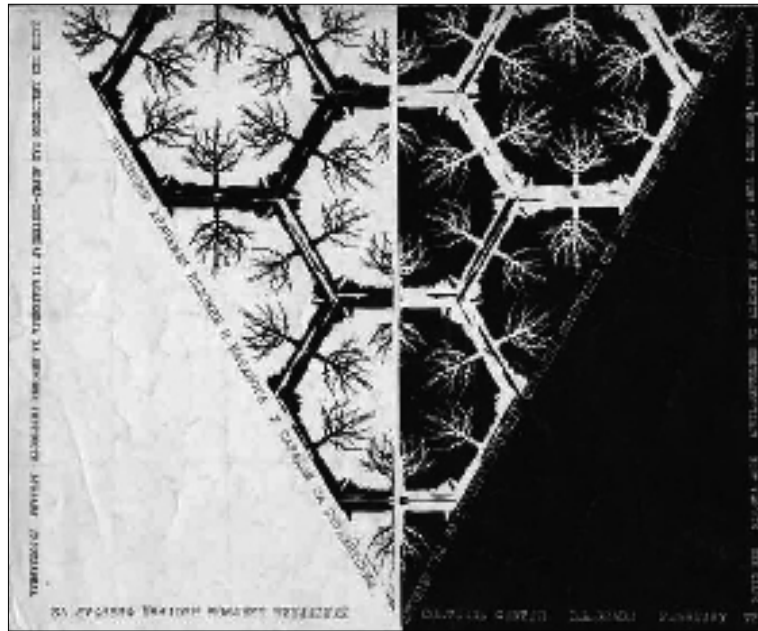
508 Videti seriju instalacija sa ogledalima u prirodi: *Ogledala*, proleće 1969.

509 Videti tekstualno dijagramske radove: *Crteži koji dokumentuju vibracije vožnje* (1970), *Vremenska struktura* (1970), *Simultano simetrična relacija na dve lokacije* (1970), *Projekt 1 – Zeno* (1970), *Projekt 2 – simetrično-paralelne relacije* (1970), *Vremensko prostorna struktura* (1970) itd.

510 Videti dokumentarne fotografije meditativnih vežbi članova grupe OHO, 1970–71.

511 Videti: David Nez, *Diplomski rad*, Galerija SKC-a, Beograd, 1972.

512 Braco Rotar, “Položaj Ohoovaca”, iz: “Članovi grupe OHO”, *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 234.



David Nez, *Diplomski rad*, 1972.



David Nez, *Diplomski rad*, 1972.

Instalacija nazvana *Diplomski rad*<sup>513</sup> Davida Neza realizovana je u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu i u galeriji Tribine mladih u Novom Sadu 1972. godine. Povodom izložbe štampan je katalog sa dokumentarnim snimcima instalacije, fragmentima teorijskih tekstova i dijagrama. Rukopis teorijskog teksta nalazi se u biblioteci Akademije likovne umetnosti u Ljubljani.

U Nezovom radu, a i u radu OHO-a, u periodu konceptualne umetnosti, ovo je prvi teorijski rad.<sup>514</sup> *Diplomski rad* je teorijska sistematizacija vizuelno-empirijskih i konceptualnih istraživanja<sup>515</sup> izvedenih u grupi OHO posle reističke faze od 1968. do 1971. godine. Osnovni teorijski model predočavanja je dijagram. Karakter Nezovog postupka istraživanja je redukcija složenosti predstava i predodžbi na binarne modele. Binarne strukture se ukazuju kao:

- (a) sintaktičke strukture (zakoni unutrašnjeg odnosa unutar strukture),
- (b) arhetipske strukture (model univerzalnog značenja).

Za razliku od karakterističnih analitičkih pristupa u anglosaksonskoj konceptualnoj umetnosti na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine, koji se ukazuju kao istraživanja veštačkih konstrukcija ili veštačkih jezika ili analitičkih propozicija,<sup>516</sup> Nezov pristup je usmeren na analizu vizuelnih i prostornih izraza ezoterične tradicije. U pitanju je paradoksalna šema uspostavljanja sintetičke propozicije (iskustva kosmosa, kosmičkog) analitičkom propozicijom (formalnim sintaktičkim pravilima), ali, pri tome, analitička propozicija nije više sasvim takva jer je u nju upisano očekivanje (mogućnost denotacije) sintetičkog.<sup>517</sup>

U raspravi *Diplomskog rada* može se poći od zamisli "analize". Nez uočava zamisao koju deli (rašćlanjava, analizira) na razlikujući odnos suprotnih (+, -) elemenata. U sledećem koraku on izvodi binarne parove: izdisanje—udisanje, prošlost—budućnost, destrukcija—stvaranje, noć—dan, anima—animus itd. U konceptualnom smislu binarnu strukturu određuje shema:

- jednoobraznost na nivoima,
- hijerarhijski odnosi među nivoima i
- regeneracije kroz nivoe,

a u odnosu na zamisli materije i kontinuuma uvodi niz međudnosa: mikro—medijalno—makro. Zamisao hijerarhije izlaže sledećom shemom:

Sistemi	Glavni sastavni delovi
atomska jezgra	protoni, neutroni
atomi	jezgra, elektroni
prosti molekuli	atomi
složeni molekuli	atomi
tečnost	molekuli
biomolekularni skupovi	grupe atoma
organizmi	hijerarhije atomskih grupa
organizmi	sunce, planete
galaksije	zvezde
svemir	galaksije <sup>518</sup>

Nezov postupak je strukturalno-fenomenološki, što znači da se usmerava na pitanja o poretku postojanja i njegovom pojavljivanju pred čulima. On ukazuje na naddeterminaciju vidljivim i nevidljivim, a to znači onim što podleže bazičnim optičkim zakonima i konceptualnim pravilima. Pri tome, uspostavlja se sistem odnosa koji ima za cilj da zahvati totalitet sveta, zato se on poziva na sledeće modele iz popularno predočene fizike i astronomije:

... i materija i antimaterija stalno se stvaraju, ali neki mehanizam uravnotežava ovaj proces tako da se one stvaraju na različitim mestima. Jedan atom može ovde nastati (neutron se raspada na protone i neelektrone), a na drugom mestu nastaje antiatom kojim se uspostavlja ravnoteža. U tom slučaju, možda postoje i materijalne galaksije i antimaterijalne galaksije... U takvom modelu dvotruke vasiona, dve

513 Izgled instalacije se delimično može rekonstruisati iz kataloga *Diplomski rad*, videti belešku 511.

514 Radovi članova grupe OHO nisu imali teorijski karakter, već karakter koncepta-primeru u periodu realizacija koje pripadaju konceptualnoj umetnosti. U reističkom periodu je bilo više teorijskih radova.

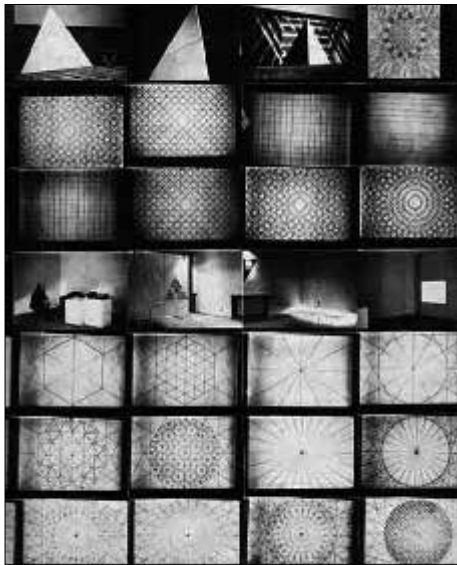
515 U *Diplomskom radu* se koncepti-primeri iz OHO-ovske konceptualističke produkcije postavljaju kao teorijski primeri u odnosu na teorijske pretpostavke ([nauke – fizike, astronomije, psihologije] i vizuelnog oblikovanja).

516 Pre svega videti rasprave Josepha Kosutha, "Art after Philosophy" (1969), iz: *Art after Philosophy and after. Collected Writings 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1991, str. 20–24.

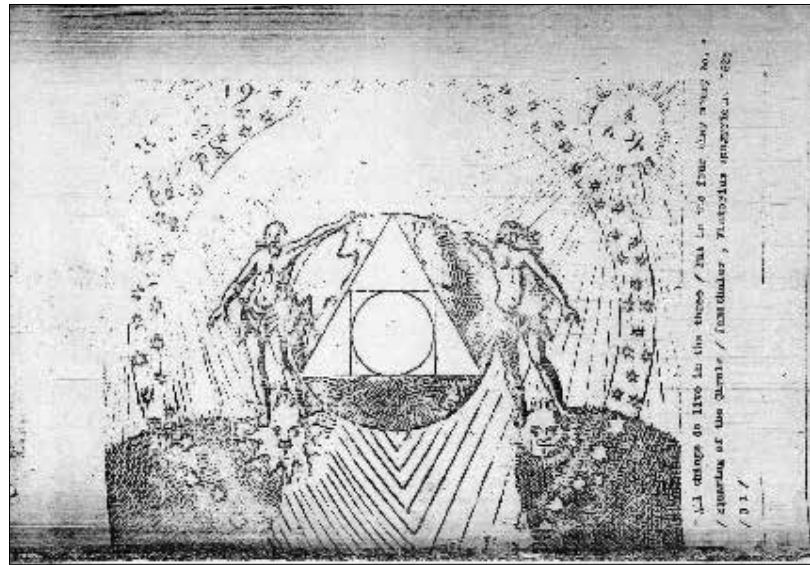
517 Karakteristično je da produkcije grupe OHO, pa i samog Neza, nisu nikada postavljene u-izvan-iskustvenom domenu formalne analize. Postoji karakteristični upis neposrednog iskustva u formalnu ili analitičku propoziciju.

518 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, videti belešku 511, str. n.n.

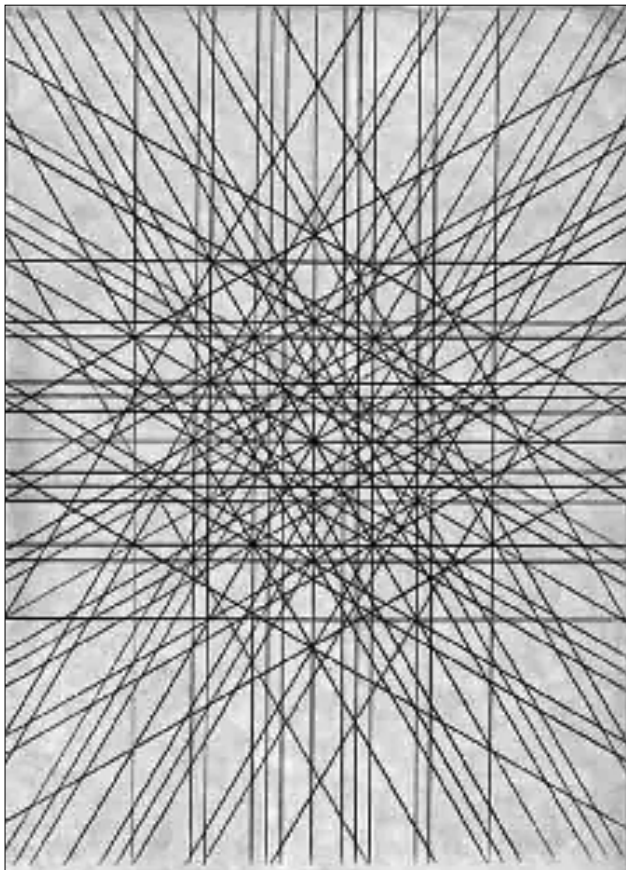




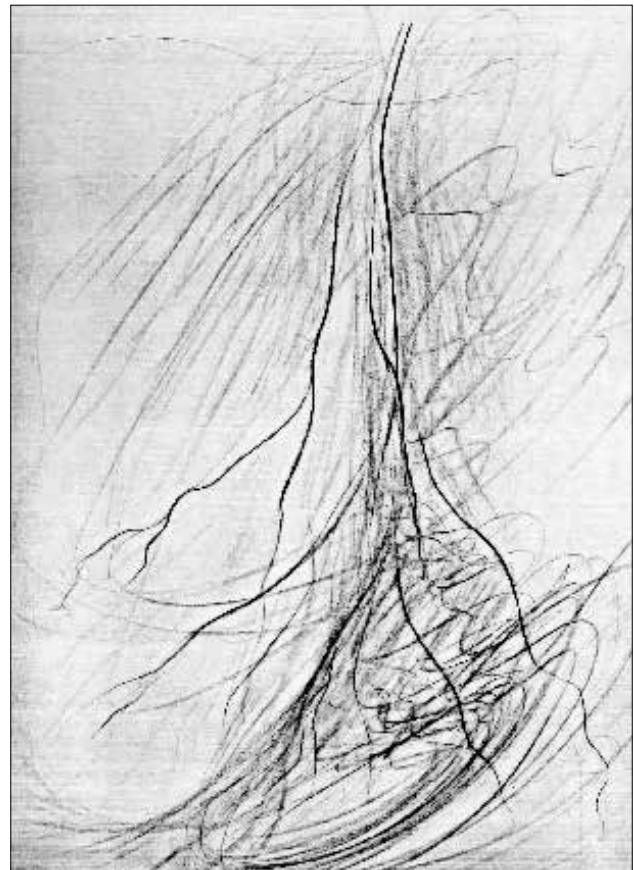
David Nez, *Diplomski rad*, 1972.



David Nez, *Diplomski rad*, 1972.



David Nez, *Diplomski rad*, 1972.



David Nez, *Crtež Šempas*, 1972.

prividne nesimetričnosti naše vasionne zbrisale bi se. Dvostruka vasiona bi, uzeta kao celina, bila savršena u materiji i antimateriji, kao i u radijalnom kretanju.<sup>519</sup>

Interesovanje za fiziku i astronomiju u Nezovom, ali i OHO-ovskom radu može se razumeti trostruko: (a) kao traganje za krajnjim odgovorima u relaciji percepcija—svet, sa konsekvencama na vizuelno oblikovanje, (b) kao traganje za alternativnom naukom koja će omogućiti razumevanje i predočavanje sveta kao kontinuuma između mikro i makrokosmosa, (c) kao pokušaj da se umetnost (stvaranje) preobrazi u disciplinu razumevanja (nauke, teorije, mudrosti).

Kako su radovi sa materijalima i procesima<sup>520</sup> iz 1969. godine bili elementarne analize fizike i fizičkih odnosa u konkretnim egzistencijalnim uslovima subjekta (umetnika, publike), to se ove kasnije složene prednaučne ili paranaučne analize<sup>521</sup> mogu razumeti i kao neka vrsta teorijskih *ready made-a*. Na primer, Jürgen Habermas o kritici pozitivističke fizike piše:

On istraživanje naziva namernim prilagođavanjem misli. Pri tome ima u vidu mimetičko prilagođavanje misli činjenicama, a ne prilagođavanje organizma njegovoj okolini.<sup>522</sup>

Kod Neza dolazi do prilagođavanja (usaglašavanja) misli (konceptualnog) i vizuelnog predočavanja činjenica, odnosno, do usaglašavanja organizma (čoveka) i celine (kosmosa). U pitanju je mišljenje koje nije ni naučno ni antinaično, već koje se služi naučno-filozofskim zahvatanjem kosmogonijskog. Na opisanoj fenomenološkoj osnovi Nez postavlja i dijalektički poetički princip odnosa dela i celine:

Napon između katalizatora i materije proizvodi produkt operacije koja uravnotežuje i rešava napetost pozicije višeg nivoa – neutralizacijom ranije binarne pozicije u celinu.<sup>523</sup>

Zatim, na planu vizuelnog generiše model simetrije, definiše produkt, metodu vizuelizacije numeričkog niza, metodu deobe celine u binarni model (pri čemu razmatra i elemente teorije boje) i, konačno, sintaktičke i semantičke složenosti modela mandale. Koncipiranje vizuelnog u odnosu prema spekulativnim izlaganjima nauke (fizike, astronomije) ne nalazi se u mimetičkom odnosu odslikavanja, već u odnosu strukturiranja sintaktičkih i semantičkih prezentacionih modela. Može se reći da je Nezov postupak razmišljanja i njegovog vizuelnog predočavanja blizak teorijsko-pedagoškim predodžbama Paula Kleea i nauke o vizuelnom,<sup>524</sup> koja je razvijana dvadesetih godina u Bauhausu. Ovo ukazuje na pomak od hipermodernizma kakav je uspostavljen u OHO-u između 1966. i 1970. godine, ka severnjačkom romantizmu i posebnim ezoteričnim učenjima i naukama.<sup>525</sup> Razlika između Kleeove i Nezove koncepcije teorije vizuelnog je u sledećem: (a) Kleeova nauka o vizuelnom oblikovanju je poetika koja nadgrađuje slikarsku praksu i omogućava imanentni razvoj kao same prakse slikanja i podučavanja o slikanju, (b) Nezove teorije vizuelnog oblikovanja nisu poetika slikarstva, već vizuelna praksa koja je nastala iz intencionalnih pokušaja prevladavanja slikarstva kao prakse i razvoja novih umetničkih disciplina (instalacija) i pristupa (konceptualna umetnost).

Sledeći bitan problem kojim se Nez bavi jeste pitanje o konceptima simetrije i načinima predočavanja simetrije. Predlaže se ovakav model simetrije:

Primarna jedinica

a. celina,

b. celina se na nižem nivou manifestuje polarizovanjem u suprotne entitete – binarno

+ —

c. nijedan pol ne može postojati u izolovanosti – odnosno neutralizacija tenzija se razrešava i prelazi u stanje ravnoteže

+ —

o

519 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, videti belešku 511, str. n.n.

520 O radovima sa materijalima i procesima Braco Rotar piše u tekstu “Vizualizacija prostora kot aspekt formulacij Davida Neza (ekspanzija vizuelnog objekta)”, iz: *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. 120.

521 Kritika modernizma u delovanju grupe OHO je započela kritikom autonomije umetničkog dela i umetničke discipline. U poslednjoj fazi delovanja grupe tokom 1971. i, zatim, tokom života u Komuni u Šempasu, došlo je do zainteresovanosti za alternativne sisteme znanja vladajućim naučnim paradigmatama Zapada. Tu su nastala interesovanja za ezoterična učenja Istoka i Zapada, kao i za one disidentske pristupe u zapadnoj nauci koji su posezali za, pre svega, istočnim učenjima (od Junga do Capre).

522 Habermasova misao, svakako, nije bliska tadašnjim OHO-ovskim istraživanjima i napadima na pozitivnu nauku, ali on neke formalne stvari, koje važe i za njih, kaže sasvim jasno. Videti: Jürgen Habermas, “Kont i Mah: intencija starijeg pozitivizma”, iz: *Saznanje i interes*, Nolit, Beograd, 1975, str. 120.

523 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, videti belešku 511, str. n.n.

524 Videti: Miško Šuvaković, “Teorija vizuelnog oblikovanja Paula Kleea”, iz: *Eстетika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 65–84.

525 Videti: Tomaž Brejc, “Transcendentalni konceptualizam 1970–1971”, iz: “OHO kot umetnostna pojav 1966–1971”, iz *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 29–33.

ponovo uspostavlja jedinstvo celine na nižem nivou – dve suprotnosti i njihov odnos mogu postojati samo kao sadržina celine – krajnosti su prosto obrnute individualizacije istog principa.<sup>526</sup>

Opisan je model simetrije koji se metodološki realizuje sledećim operacijama:

- (i) sabiranje—oduzimanje (jednoobraznost nivoa) – prvi stupanj,
- (ii) množenje—deljenje (hijerarhija među nivoima) – medijalni stupanj, i
- (iii) serija (progresija—regresija) – regeneracija kroz nivoe – rezultat.

Na ovaj način uvedene logičke/matematičke operacije, u retoričkom smislu, pretpostavljaju postojanje numeričke (konceptualne) osnove vizuelnog. Moguće je dosledno poći od numeričkog nivoa (brojnog odnosa) ili odnosa i doći do vizuele pojave. Odnosno, moguće je poći od vizuelnog fenomena i doći do njemu odgovarajuće numeričke sheme (serije<sup>527</sup>). U oba slučaja se radi o procesu formalizacije:

... formalizovani iskazi su, naime, očišćeni od svih momenata koji se ne nalaze na nivou simboličkih (napomena m.š: sintaktičkih) veza.<sup>528</sup>

Procesom formalizacije dolazi se do veštačkog objekta. Nez zamisao produkta daje sledećim rečima:

Učinjen je pokušaj da se locira javljanje izvesnih koje su u krajnjoj liniji bazične u svakoj odgovarajućoj oblasti, i da se tim putem dođe do istog polazišta: složeniji oblici svedeni su na primarne, koji vode do objedinjavajućeg modela složenog od sekundarnih modela, koji se obrnutim putem analogijom izjednačavaju sa specifičnim pojavama koje predstavljaju. Modeli su geometrijske sheme, zatvoreni putevi na mrežama vizuelizacije celobrojnih odnosa koji izražavaju primarne obrasce simetrije. Oni treba da predstave svoje paralelne maksimalno stabilne “sile” pojava što se nazivaju primarnim strukturama.<sup>529</sup>

U Nezovim dokumentima, koja sam istraživao, naišao sam na dva primera u kojima se uvodi projungovska problematika:

- (i) hijerarhijska stabla drveta kao elementa hijerarhijske strukture određene brojnim odnosima 1–4–9–36 i dijagram *Sve stvari žive u drvetu / ali u broju 4 one su vesele – kvadratura kruga*, Jamsthaler, Vltorium spagyricum 1625. godina,<sup>530</sup>
- (ii) model mandale i vizuelno-tekstualna rasprava modela mandale.

Analogno primarnoj strukturi u fenomenolnosti vizuelnog, u domenima značenja, kao primarno značenje se javlja znak ili znakovna struktura koja se naziva arhetip.<sup>531</sup> Arhetip se predočava u dva nivoa:

1. kao element kolektivne svesti (određene civilizacije ili transcivilizacijski – na primer, arhetipski znak drvo pojavljuje se u hrišćanstvu, kabali, budizmu itd)
2. kao element individualne svesti (*podsvest*<sup>532</sup>).

Zadržaću se na određenju i raspravi mandale u Nezovom radu. Nez uvodi zamisao i realizaciju mandale na dva načina. Prvo, uspostavlja formalni sintaktički model primarne, centralno-simetrične strukture sa linijama kao gradivnim elementima. Za polazni interpretativni stav navodi sledeću zamisao:

... sjedinjavanje suprotnosti na višem nivou svesti nije racionalna stvar, niti je pitanje volje; ono je psihički proces razvitka koji se izražava simbolima... proizvodi spontane mašte postaju dublji i postepeno se koncentrišu oko apstraktnih struktura koje spolja predstavljaju principe... Ako su fantazije izražene kroz crteže, uglavnom se javljaju simboli takozvanog tipa mandale... oni spadaju među najstarije religijske simbole čovečanstva i pojavljuju se širom sveta... mandale koje se koriste u ceremonijama su slike utvrđene tradicijom i upotrebljavaju se u lamaizmu i tantrijskoj jogi kao “jantra” ili pomoć kontemplaciji... ovaj se simbol ne javlja samo širom Istoka, već i kod nas; mandale su bogato zastupljene u srednjem veku. Pronašao sam crteže mandale i kod duševno obolelih. Moji pacijenti mogu da kažu sasvim malo o značenju

526 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, videti belešku 511, str. n.n.

527 Koncept serije je u OHO-u posebno razrađivan u (i) strukturalističkoj fazi, kad je to činjeno krajnje formalistički, i u (ii) konceptualističkoj fazi, kad je to činjeno u odnosu na zamisli pojava, familije i procesa.

528 Prema Jirgenu Habermasu, Saznanje i interes, str. 205.

529 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, str. n.n.

530 Prema fotokopijama originala *Diplomskog rada*.

531 Videti: Carl G. Jung (ed), *Man and His Symbols*, Aldus Books Ltd, London, 1964.

532 Podsvest se u ovom kontekstu razumeva: (a) kao demonski svet noćnih bića koja skrivaju i otkrivaju tajne ljudskog bića, odnosno, (b) kao izvesni arhiv univerzalnih simbola koje treba dešifrovati.

simbola, ali su njima opčinjeni i smatraju da su oni na ovaj ili onaj način izražajni i delotvorni u pogledu njihovog optičkog stanja. (C.I)<sup>533</sup>

Nezovo bavljenje mandalom nije samo teorijsko, već je određeno i odgovarajućom kontemplativnom praksom. Kao rezultat te kontemplativne prakse može se razumeti i njegovo napuštanje umetničke prakse posle 1972. godine. Na primer, Čedomil Veljačić je ovaj put ka *ćutanju* opisao sledećim rečima:

Karakteristično je na kraju napomenuti u vezi s predodžbenom simbolikom tantrizma uopšte, a mandale posebno (iako ovde nije moguće ulaziti u pojedinosti) analogiju s Jungovom biološkom dihotomijom oblikovnih snaga duha, animus i anima. Tantrički simbol je “otac”, *anu-yoge* “majka”, a *ati-yoge* “nerazdvojenost”. U simbolici mandale simbol oca je “tvrđava” kao “dijamantni osnov” (*vađra-dharmah*), a simbol majke je “pečat” (*mudra*). Poslednji propis za onoga tko je “obežeren pečatom” tantričkog usavršavanja na stupnju *ati-yoge* jeste obaveza šutnje, obeležje “utihnulog mudraca”.<sup>534</sup>

Paralelno ovoj interpretaciji, zasovanoj na zamisli kontemplativne utihnulosti umetnika, moguće je ukazati i na zamisao da umetnik bira etiku naspram estetike (Ješa Denegri<sup>535</sup>), što odgovara konceptu Suzane Sontag:

Izbor neprekidne šutnje ne poništava njihovo delo. Naprotiv, retroaktivno daje jednu dodatnu snagu i verodostojnost onome što je prekinuto – odbacivanje dela postaje izbor njegove valjanosti, potvrda neosporive ozbiljnosti.<sup>536</sup>

Opisani procesi nisu bili jednostavna intelektualna i umetnička igra, već ljudska egzistencijalna drama traganja, gubljenja, razočaranja, otkrivanja i nestajanja. Nakon realizacije *Diplomskog rada*, Nez je krenuo za Indiju. O njegovom odlasku i povratku novosadski konceptualni umetnik Mirko Radojičić mi je napisao sledeće:

Sada sam se setio da sam ti zaboravio pisati o onome što si tražio u vezi sa Davidom. Skoro da se nismo do te izložbe (*Diplomski rad*) poznavali, kada smo se nekoliko puta videli i razgovarali. Ono što mi je neobično značajno jeste to što sam ga ispratio na put u Indiju – naime, rastali smo se u Beogradu onog dana kada je putovao, a nekoliko meseci posle slučajno smo se sreli u Ljubljani na ulici – ja sam se vraćao iz Šempasa, a David je upravo stigao iz Indije, ja sam odlazio od Tomaža Brejca, a on je išao kod njega. Razgovarali smo pola sata-sat. Bio je otišao sa puno ambicija i željom da predaje slikanje, a vratio se razočaran i umoran od Indije. Iako je poznavao dosta kulturu i duhovni život iz knjiga, stvarnost ga je porazila, nije mogao da je razume i shvatio je da mu tamo nije mesto...<sup>537</sup>

Ova kratka rasprava o delovanju Davida Neza ukazuje na jednu situaciju u umetnosti poznog modernizma,<sup>538</sup> a to je nepoverljivo suočenje umetnika sa velikim metajezicima i kriterijumima legitimnosti nauke.<sup>539</sup> Niz umetnika postminimalne i konceptualne umetnosti (Beuys, Fox, Venet, umetnici siromašne umetnosti)<sup>540</sup> pokušalo je da složena i otuđena sistemski pitanja moderne nauke vrata ličnom individualnom iskustvu. Dok su umetnici neokonstruktivizma (novih tendencija, kinetičke, kompjuterske i kibernetičke umetnosti)<sup>541</sup> svoj rad zasnivali na poverenju u savremenu nauku i njene primene u tehnologiji, umetnici postminimalne i konceptualne umetnosti su velikom posrednom znanju ponudili svoje skeptičko ili, često, infantilno<sup>542</sup> propitivanje kako se sve to ogleda u pojedinačnom, ne celom iskustvu umetnika. Jednom prilikom Nez je taj svoj stav eksplicirao na sledeći način:

533 Tekst iz kataloga *Diplomski rad*, str. n.n.

534 Čedomil Veljačić, “Stupnjevi yogačare”, iz: *Razmeđa azijskih filozofija II*, SN Liber, Zagreb, 1978, str. 279.

535 Ješa Denegri, “Šutnja Davida Neza”, *Telegram* br. 65–66, Zagreb, 1972.

536 Susan Sontag, “Estetika šutnje”, iz: *Stilovi radikalne volje*, Mladost, Zagreb, 1971, str. 7–35.

537 Iz pisma koje sam dobio od Mirka Radojičića tokom zime 1980–81. godine.

538 Pozni modernizam, posebno pojave postminimalne i konceptualne umetnosti, je orijentisan na imanentnu kritiku modernizma i njegovih dogmi: legitimnog metajezika.

539 To je vreme kada još Lyotardovska kritika legitimnosti metajezika nije postavljena na nivo postmodernog diskursa filozofije, već se ukazuje na nivou intuicija kritike institucija (nauka, umetnost, kultura) moderne. Videti: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje* (1979), IP Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1988.

540 Ovi umetnici su sa različitim pozicijama pristupali problematizovanju nauke i statusa naučnog znanja: Beuys je nauči pristupao sa pozicija zapadne ezoterije i antropozofije, Fox je “visoku nauku” demonstrativno predočio kao dečju igru, Venet je naučne sisteme predočio kao *ready made*. Italijanski umetnici, pripadnici pokreta siromašne umetnosti, su naučne metode doveli do primarnih biheviornalnih empirijskih postupaka verifikacije ljudskog iskustva.

541 Videti, na primer: J. Benthall, *Science and Technology in Art Today*, Thames and Hudson, London, 1972. U pitanju je utopijska umetnost koja teži ili pozitivističkoj ili emancipatorskoj sintezi nauke i umetnosti u modernom dobu.

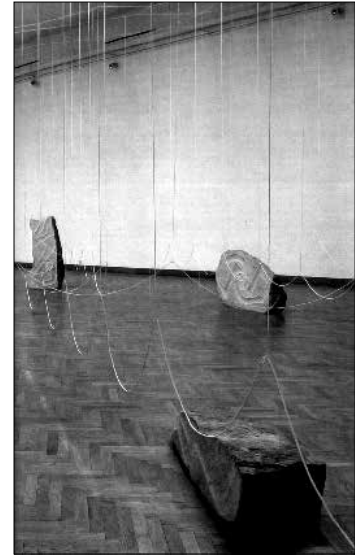
542 Prividna infantilnost je jedno od bitnih pristupa kojima je u umetnosti šezdesetih (postminimalna i konceptualna umetnost) provocirana “ozbiljnost” i “dogmatizam” modernizma. Prividna infantilnost je upravo zahtev za povratkom zdravom razumu i njegovoj direktnosti, što se u otuđenju i institucionalnom posredovanju modernizma gubilo.



Družina u Šempasu, *Lečenje zemlje*, 1977.



Marko Pogačnik,  
detalj instalacije, Türrnich, 1989.



Marko Pogačnik, *Skulptorska instalacija posvećena Ljubljani* (detalj), 1989.



Marko Pogačnik, predavanje u SKC-u, Beograd, 1976.

Mislim da postavke njutnovske fizike pogrešno prikazuju situaciju. Pre bih rekao da je reč o različitim nivoima koncepcije, to jest, o različitim načinima na koje se može percipirati sluhom, vidom, dodiranjem. Uvek polazim od teorije ka realizaciji. Na primer, ova moja teorija o telesnoj temperaturi nasuprot temperaturi okoline potpuno je antivizuelna. Ali, mislim da se može realizovati pomoću nekog tehnološkog sredstva. To bi zahtevalo upotrebu erkondišnih uređaja i primenu toplote i hladnoće. U stvari, ja pokušavam da oborim koncept objekta. Objekti se vide i pri tom postoji odvajanje od sopstvenog tela, od objekta. Na primer, ako gledam kvadrat, vidim četiri strane. Kako god okrenuli taj kvadrat, videćemo četiri strane, jer vidimo objekt u vremenu i prostoru.<sup>543</sup>

### Dela Marka Pogačnika posle grupe OHO<sup>544</sup>

Konceptualna umetnost je u istorijskom razvoju imala nekoliko različitih usmerenja: dematerijalizaciju umetničkog objekta, analitičku i teorijsku konceptualnu umetnost, političku umetnost, radove sa zemljom i telom, ambijentalnu umetnost, spiritualne radove i analize medija. Delovanje Marka Pogačnika pripada ishodišnoj liniji evropske spiritualne konceptualne umetnosti<sup>545</sup> i njenim evolucijama ka ideologiji *new-agea*, ekoloških pokreta, nove duhovnosti i genezi *celokupnog umetničkog dela (Gesamtkunstwerk)*. Spiritualnom konceptualnom umetnošću se nazivaju postupci i realizacije simboličkog, kontemplativnog i egzistencijalnog prostora duha (*mind: spiritual, mental*). Na prelazu šezdesetih u sedamdesete, Pogačnik je zapisao da je njegovo približavanje metafizici bilo motivisano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje koncepata što manje pronalazi u okolnim pojavama, a što više u dubinskim dimenzijama ljudskog duha. Koreni spiritualnog konceptualizma su u alternativnoj pobuni mladih sredinom šezdesetih, u spiritualnim i simboličkim potencijalima rane avangardne umetnosti, u političkom radikalizmu ekološkog rada, u rekonstrukciji i simulaciji zapadnih i istočnih ezoteričnih sistema (zen, rano hrišćanstvo, neoplatonizam, alhemija, teozofija, antropozofija). Evropsku liniju metaspirtualnog konceptualizma određuju: (a) iskoraci u svet prirode (Hermann de Vries, Richard Long, Hamish Fulton, Mirko Radojčić, OHO i Družina u Šempasu), (b) radovi sa telesnim i duhovnim potencijalom ritualne mikroegzistencije (Franz Erhard Walther, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Marina Abramović, Ulay, Anton Heyboer, Ben d'Armagnac) i (c) sintetičke konstrukcije simboličkih i egzistencijalnih svetova i sistema umetnosti i kulture (Joseph Beuys, Mary Bauermeister, Marko Pogačnik, Zoran Belić W, Wolfgang Laib).

Komuna u Šempasu<sup>546</sup> nastala je u duhu šezdesetosmaške pobune i prekida sa civilizacijom visokog modernizma. Za komunare život u komuni je značio *povratak prirodi*, životu na zemlji, ritualima svakodnevice, otkrivanju svetova iza privida realnosti. Komuna u Šempasu je prošla kroz nekoliko faza: posthipijevsku radikalnu fazu novog senzibiliteta, direktan rad i utapanje u brujanje prirode, relacije i povezivanje sa drugim komunama i duhovnim pokretima (kontakt sa Mery Bauermeister, istočnjačkim sektama, antropozofima, komunom u Findhornu i ideologijom novog doba). Vremenom se komuna transformisala i usredsredila oko porodice Marike i Marka Pogačnika koja je u domenima realnih i konkretnih životnih moći tražila svoj put. Sa stanovišta rasprave umetnosti, Družinu u Šempasu je moguće posmatrati kao sažetu istoriju zapadne civilizacije sa njenim menama.<sup>547</sup>

Vremenom se rad Marka Pogačnika individualizovao i konstituisao u autonomni subjekt umetnika (skulptora, predavača, istraživača gradova, ekološkog umetnika i pisca). Moja je teza da se subjekt Marka Pogačnika menjao i transformisao od lika *mitskog oca* (neolitska faza – začetak škole crtanja, rituali), preko umetnika koji postaje deo naroda i lokalnog kolektiva (ranohrišćanska faza – rane skulpture, spomenici i rekonstrukcija crkve), do renesansnog umetnika stvaraoca-naučnika-umetnika koji radi (tokom izučavanja gradova Vipave, Venecije, Beograda, Ljubljane,

543 Nezove reči su navedene u: "Članovi grupe OHO", *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970, str. 232.

544 Verzija ovog teksta je objavljena pod naslovom "Marko Pogačnik's Environments" u katalogu izložbe Marko Pogačnik, *Derry / Donegal. Landscape Sculpture*, Orchard Gallery, Derry, 1992, str. 20–37.

545 O odnosu spiritualnog i konceptualne umetnosti videti: Jack Burnham, *Great Western Salt Works. Essays on the Menaning of Post-Formalist art*, George Braziller, New York, 1974; Tomaž Brejc, "Transcendentalni konceptualizam 1970–1971", iz: "OHO kot umetnostna pojav 1966–1971", iz: *OHO 1966–1971*, ŠKUC, Ljubljana, 1978, str. 29–33; Renato Barilli, "Mistični konceptualizam", iz: "Dva lica konceptualizma", u: Nenad Mišćević, Milan Zinaić (eds), *Plastični znak. Zbornik radova iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 267–269; Zoran Belić W, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), "Kulture Istoka – vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Beograd, 1986; i Miško Šuvaković, "Metaspirtualnost", iz: *Scene jezika. Uloga teksta u likovnim umetnostima. Fragmentarne istorije 1920–1990 – I*, ULUS, Beograd, 1989, str. 133–143.

546 Videti: Tomaž Brejc, "Obitelj u Šempasu", iz kataloga *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 19–20; i Marko Pogačnik, "OHO – Šempas, 1963–1985. Vprašanja Tarasa Kermaunerja", iz: *Zmajeve crte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986, str. 104–137.

547 Videti: Marko Pogačnik, *Vodnik v Vipavo*, Turistično društvo Vipava, Ajdovščina, 1981.

Zagreba) sa velikim zapadnim i istočnim sintezama duhovnog, materijalnog i ekološkog.<sup>548</sup> Dvadesetogodišnji istorijski put (dijalektika promena) od visokog modernizma, preko metaforičnog *neolita* i mitskog kolektiva, do individualnog umetnika vidim kao umetnički projekt proživljavanja i prevladavanja istorijskih modusa zapadne civilizacije. Umetnik ne radi samo sa objektima sveta, već i sa istorijom transformacija civilizacija. Logika Pogačnikovih istorija nije logika istorijskog drveta, pravolinijskog toka ili postmodernističke prisutnosti istorijskog u bitku sadašnjem, već ciklična spiralna ritmika istraživanja i rekonstituisanja civilizacije. On ponavlja ritmove sopstvene istorije kao istorije civilizacija. Pri tome, civilizacijom naziva složenostu istorijsku zajednicu koja simbolički i egzistencijalno razvija svoj odnos prema svetu, životu i smrti. Posebnu pažnju Pogačnik poklanja alternativnim civilizacijama evropske istorije: neolitskoj, keltskoj i bogumilskoj. On polazi od hrišćanske civilizacijske matrice da bi je razvijao u različitim smerovima – on govori o ne-jedno-obraznosti religije. U tom smislu i prostor umetnosti postaje prostor ne-jednoobraznosti utemeljenja pogleda na svet, život i smrt.

Istorija ambijentalnog umetničkog rada<sup>549</sup> vodi dekonstrukcijama autonomija skulptorskog i arhitektonskog uobličenja prostora. U ranim modelima moderne (nakon velike deobe disciplina) skulptorski prostor, prostor arhitekture i makroprostor prirode razdvojeni su u autonomne discipline umetnosti, tehnike, nauke i religije. U avangardnom ekscesu početkom dvadesetog veka, kao odgovor na razdvajanje disciplina, skulptura je dovedena do prostorno-pojavnih granica konstruktivno postavjući instalacija. Instalacija nije postavka jednog punog, neprozirnog i integralnog komada već strukturiranje prostora rasporedom i distribucijom objekta i objektnih odnosa. Zamisao instalacije uvodi skulpturu u arhitektonski (enterijer, eksterijer) prostor, preobražavajući ga u skulptorsko delo. Trenutak obrta u kome instalacija nije samo produkt smeštanja ili distribucije objekta u prostoru, već i celokupna integracija prostora kao okružja objekta i bića, trenutak je transfiguracije instalacije u ambijent. Skulpturu posmatrač gleda spolja. Objekt-konstrukciju-asamblaj posmatrač gleda, najčešće, i spolja i unutra (gleda kroz). Kroz instalaciju se posmatrač kreće ne samo pogledom, već i telom, izvodeći *performanse*, a u ambijentu je okružen totalitetom stanja stvari prirodnog ili artificijelnog sveta čiji je fizički, egzistencijalni i duhovni konstituent. Funkcionalna priroda sveta umetnosti i tržišta umetnosti uslovlila je da su izložbene postavke skulptura, instalacija i ambijenata najčešće kratkotrajne i ograničene trajanjem izložbe. Odgovor na utilitarni tržišni model prezentacije rada bile su permanentne instalacije i ambijenti. Permanentnim instalacijama i ambijentima nazivaju se postavke u prirodnom ili urbanom prostoru koje su integrisane u postojeći prostor i koje vremenski traju u prostoru. Zamisao permanentnih instalacija začeta je ranim *land art* radovima, na primer, Pogačnikov kamen u dolini Žarice u Drulovki kod Kranja (1962) ili Smithsonov spiralni nasip se menjaju i traju sa prirodnim menama okružja, smenom godišnjih doba, narastanjem i opadanjem voda, prelaskom dana u noć i noći u dan. Permanentna instalacija ukazuje na pomeraj od estetske kontemplacije ka egzistencijalnoj utopljenosti u svet dela i svet okružja i trajanja dela. Permanentna instalacija omogućava da se sa umetničkim delom živi, da se u umetničkom delu biva i da se iz umetničkog dela ulazi u svet.

Istorija Pogačnikovih instalacija i ambijenata (izložbenog ili permanentnog karaktera) nema jednoobraznu istoriju, već je izvođena iz tri tradicije: (1) iz konceptualističkog uverenja da umetnost nije samo u komadu, već da su komadi putokazi (indeksi) ekspresivnog, mentalnog i duhovnog uobličenja iskustva, osećanja, doživljaja, komunikacije, razumevanja ili kontemplativnog usredsređenja – odnosno, umetnost se proteže, kako kroz različite vizuelne jezike, tako i kroz različite registre postojanja sveta (minerali, biljke, životinje, ljudi, anđeli,); (2) iz egzistencijalnog gledišta da prostor umetnosti nije izolovani i autonomni prostor racionalizovanog, utilitarnog i idealizovanog sveta kulture, već i otvoreni prostor iskoraka u svetove koji su dostupni samo intuicijom i kontemplativnim uvidom – svaki njegov rad je presek sveta umetnosti, sveta arhitekture, sveta ekologije, ezoterijskih svetova; (3) iz kognitivnog koncepta istorije kao cikličnog razvijanja koje obuhvata prethodne faze kroz njihovo rekonstituisanje i anticipiranje budućnosti – pokazuje se da su njegovi ambijenti istorijske sinteze karakterističnih znakova civilizacijskih mena. Pogačnikove realizacije nisu primeri arheološke umetnosti, pošto ne pristupaju istoriji kao završenom i zaokruženom sistemu, kao tragovima tragova, već kao cikličnim reinterpretativnim anticipacijama. On radi sa suptilnim nitima prošlog, aktuelnog i budućeg vremena (tu je bitno naglasiti jedan podtekst, intertekstualni odnos sa zapisima T. S. Eliota u *Pustoji zemlji* i u *Četiri kvarteta*<sup>550</sup>). Pogačnikove skulpture, instalacije i ambijenti su konstitutivni prostori mikrokosmičkog prostora subjekta, prostora srednjih dimenzija ljudskog-telesnog-perceptivnog kretanja u vidokrugu pejzaža ili grada i makroskopskih prostora u rasponu od urbanističkih ili topografskih celina do artikulacija prostora jedne geografske-urbanističke oblasti (na primer, Vipavska dolina, grad Ljubljana) i cele planete (ka kosmičkoj dimenziji). U istoriji slovenskih avangardi, od suprematizma do danas (Družina u Šempasu ili NSK-u) zamisao kosmizma se javljala kao kreativni moćni pokretač preoblikovanja sveta – umetnost nije samo pikturno ili plastično oblikovanje, već i oblikovanje samog sveta (Maljevič je pisao o suprematističkom svetu).

548 Videti: Marko Pogačnik, "Who is Belgrade?", *Media Marketing* no. 24–25, Ljubljana, 1983; *A Hidden Pathway Through Venice*, Carucci editore, Rome, 1986; *Ljubljanski trikotnik*, Domus, Ljubljana, 1988.

549 Germano Celant, *Ambiente. Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.

550 Pogačnik je u više navrata isticao uticaj T. S. Eliotove *Puste zemlje* na formiranje njegovog rada.



Kada skulptura, instalacija ili ambijent prikazuje svet skulptura, instalacija ili ambijent se može opisati kao simbolička reprezentacija sveta. Kada skulpture, instalacije i ambijenti rade sa aktuelnim aspektima sveta, tada se o njima govori kao o konstituentima sveta, oni su od sveta i o svetu, odnosno o tome kako su od sveta. Pogačnikovi ambijenti *rade* sa pojavama sveta i od realizacija (postavki u prostoru, sa prostorom ili prostora) očekuju mikrokosmički i makrokosmički učinak. Tu je Pogačnik blizak zamislama i realizaciji permanentne ambijentalne postavke *Polje munja* Waltera de Marije.<sup>551</sup> Obojica rade sa aspektima sveta u preobražaju prostora, izvodeći metafiziku ambijentalnosti. Ali bitna je i razlika – De Maria radi sa velikim praznim aistorijskim prostorom polja čistih pojava prirode (Thoreauov individualizam, čovek naspram prirode), a Pogačnik radi sa punim prostorom *hiperistorijskog* vremena složenih pojava svetovne i vansvetovne sfere. De Maria je u pre-simboličkom stadijumu nastupajuće civilizacije, a Pogačnik je u post-simboličkom stadijumu cikličkih ritmova mena civilizacija.

Struktura i logika Pogačnikovog rada<sup>552</sup> je složenostna transfiguracija istraživanja prostora u produkciju skulpture, instalacije i ambijenta. Ona je složenostna, pošto se zasniva na modelima različite hijerarhijske prirode i složenosti: (a) direktna istraživanja prostora – na primer, radiestezija kao umetnost intuitivnog osećanja i prepoznavanja nevidljivih energija prostora ili litopunktura kao aktivno delovanje na “energetske tačke” (mesta na zemlji analogna energetskim tačkama [čakrama] na telu), (b) pre-simbolička lociranja i specifikacije kineziogramima (crteži koji nastaju tokom unutrašnjeg dijaloga s bićem odgovarajućeg prostora i koji su za čovekov intelekt nečitljivi znakovi) i simbolička uobličavanja prepoznatih nevidljivih arhetipskih energija prostora kroz kosmogramе (crteži individualnih geometrijskih i arhetipskih formi sveta), (c) izrada konceptualnih nacрта prostora smeštanja skulpture, instalacije ili ambijenta sa naznačenim relacijama dela, te dela i sveta u koji se ono uklapa, (d) realizacija skulptura, instalacija i ambijenata –realizacija je najčešće, kao u slučaju rada u Vipavskoj dolini, Durenu ili Turnichu,<sup>553</sup> dugogodišnji evolutivni projekt, (e) izrada dokumentacije (slajd, fotografija, film, tekst, knjiga), odnosno, priprema radionica koje su u formi predavanja ili razgovora u samom prostoru istraživanja (vođenje kroz prostor instalacije, parka, pejzaža ili grada). Struktura i logika njegovog rada nije formalna proceduralnost vizuelnog oblikovanja, već je rezultat sintetičkog preispitivanja različitih metoda upotrebljenih tokom niza godina, ali i posledica (dedukcija) vizije i, zatim, koncepta, koja je formulisana kao dijagram sedmodimenzionalnog univerzuma. Prve četiri dimenzije (dužina, širina, visina i vreme) pripadaju materijalnom prostoru, peta dimenzija je etarski ili energetski sloj dublje stvarnosti, šesta dimenzija je arhetipska karakterizacija i sedma dimenzija je duhovni nivo. Navedena shematika nije samo opšta vizija/koncept već i hijerarhijski plan učinaka skulpture, instalacije i ambijenta, odnosno model rekonstrukcije prirodnih i arhitektonskih struktura (na primer, kapela u Turnichu: “Pored parka u drugoj polovini 19. veka u Turnichu je sagrađena nova dvorska kapela. Nepoznati graditelj oblikovao je kapelu kao univerzalno svetilište. Njegove simbole možemo pronaći u parku, preobražene u pejzažne oblike.”<sup>554</sup>).

Zadržaću se na odnosu kineziograma i kosmograma, a to znači na odnosu pre-simboličkog i simboličkog prepoznavanja i preoblikovanja prostora. I kineziogrami i kosmogrami su nacrtani kao linijski crteži u krugu. Kineziogrami reprezentuju pre-simbolička pojavna uobličjenja. U pitanju su apstraktne strukture još neuobličjenog i neoznačenog toka (energije). Kosmogrami reprezentuju “zamrznute” (kristalisane) i uobličjene arhetipove (simboličke strukture koje se pojavljuju u ambivalentnosti geometrijskog znaka i transfiguracije geometrijskog znaka u konfiguraciju tla ili konfiguraciju tla koja se transfigurira u nagoveštaj ljudskog lika). Kosmogrami imaju moć delovanja/interakcije u prostoru kosmičkih sila. Transformacija kineziograma u kosmogram (transformacija označitelja u znak, metonimijskog izraza u metaforičku ili alegorijsku konstrukciju), u domenu umetničkih reprezentacija, demonstrira preobražaj besformne čiste pojavnosti osećaja (supremacije osećaja) u formu koja znači i nosi poruku, ali od koje se i očekuje učinak. Kineziogrami i kosmogrami se mogu shvatiti kao punktuacije puteva semiotičkog strukturiranja univerzalne (kosmičke) mandale: od pojave same stvari (čistog osećaja same stvari) do kulturološkog uobličjenja same stvari u simbol (odnos označitelja i označenog, u metaforizaciju ili alegorizaciju direktne metonimije). Kada su kineziogrami i kosmogrami urezani u kamen skulpture, oni tada nemaju samo funkciju demonstriranja i razjašnjavanja prostora, već imaju i *magijsku funkciju* delovanja, što je i suštinska karakteristika mandale. Različite pojavnosti i funkcije kosmograma i kineziograma otkrivaju karakteristiku Pogačnikovog rada, a to je procedura sprovođenja jednog aspekta, jednog uobličjenja ili odnosa elementa, kroz različite svetove njihovog preuobličavanja i transfigurativnosti. Kineziogrami su aspekti dijaloga, a kosmogrami su aspekti delovanja. Pogačnikov rad je eksplicitno dijalektički i dijaloški, u permanentnom je protoku.

551 Walter de Maria, *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, Stockholm, 1989, str. 100–101. Videti i: Tomaž Brejc, “Sporočila s Polja bliskov”, *Nova Revija* št. 15–16, Ljubljana, 1983, str. 1667–1678.

552 O strukturi i logici Pogačnikovog rada videti: Marko Pogačnik, *Krajinska skulptura 1986–89*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989; *Za zdravljenje zemlje*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1991; *Ko se Boginja vrne*, Iskanja, Ljubljana, 1993; *Elementarna bitja. Inteligenca Zemlje in narave*, Iskanja, Ljubljana, 1996, *Healing the Heart of the Earth. Restoring the Subtle Levels of Life*, Findhorn Press, Findhorn, 1997; *Zmajeve linije. Energetske mreže Zemlje*, Quantum, Zagreb, 1998.

553 Videti, na primer: Marko Pogačnik, *Die Erde Heilen. Das Modell Turnich*, Eugen Diederichs Verlag, Munchen, 1989.

554 Videti belešku 553, str. 9.



Skulpture, instalacije i ambijenti mogu biti realizovani kao: aktuelni prostori i kao modeli aktuelnih prostora. Primer rada sa aktuelnim prostorom je rad na parku Turnich (1986–89), a primer rada sa modelom aktuelnog prostora je instalacija kamenih skulptura (lavirint<sup>555</sup>) u Modernoj galeriji u Ljubljani (1989–90).

Realizacija u parku Turnich je rad sa tri aktuelna ambijentalna prostora: (1) prostorom prirode, (2) prostorom postojeće arhitekture (zamak i prateća složenost) i (3) prostorom aktuelnog Pogačnikovog rada sa instalacijom njegovih skulptura i reaktuelizacijom integralnog prirodno-urbanog prostora. Tri aktuelna ambijentalna prostora se aktivnošću *lečenja zemlje* (ekološko okružje parka u Turnichu je ugroženo rudnikom koji je u blizini i sistemom drenaža za snižavanje podzemnih voda za 230 m) pomeraju dalje ka *višim dimenzionalnim prostorima* (eterskom, arhetipskom, duhovnom). Revitalizacije parka Pogačnik naziva “pejzažnom skulpturom”, a *ona* se može shvatiti kao autopoetička sinteza skulptorskog rada, ekološke realizacije instalacije i integralnog prirodno-urbanog ambijenta. Pejzažna skulptura je izvedena iz zamisli *land arta* (preobražaja skulptorskog i ambijentalno-pejzažnog modusa u umetničko delo horizontalnog prostiranja), s jedne strane, i iz zamisli tradicionalnih pejzažnih/vrtnih arhitektura (kineski i japanski vrtovi, sufi-vrtovi islamskog sveta i vrtovi lavirinti evropske tradicije od antike do baroka). *Ezoterički posmatrano*, preoblikovani prostor parka u Turnichu vidi se kao makroskopski sistem kineziograma i kosmograma u binarnim polarnim (*yin–yang*) odnosima koji prestrukturiraju postojeće poremećeno polje sveta.

Model Ljubljane, izveden u Modernoj galeriji, je instalacija sa grubo tesanim kamenovima koji referiraju pojedinim kritičnim tačkama grada (na svaki kamen je uklesan odgovarajući kosmogram), kamenovi svojim rasporedom grade lavirint koji je indeksiran kanapima koji posmatrača vode kroz prostor instalacije. Pogačnik instalaciju opisuje sledećim rečima:

U ovo jedinstveno energetske polje postavljeno je devet kamenova. Postavljeni su na mestima koja korespondiraju sa devet izabranih ambijenata Ljubljane – izabrao sam ih i istražio tokom jednogodišnjeg procesa pripremanja izložbe. Našao sam ih tako, što sam se u svojim meditacijama uvek iznova pitao gde se kriju blokade i destruktivna jezgra koja ne dozvoljavaju da grad udahne svom čistom vibracijom. U površini pojedinih kamenova uklesani su arhetipski uzorci koji otvaraju dijalog sa ovim iskrivljenim silama. Ne radi se o tome da želim da ih odstranim. Za to nemam unutrašnju dozvolu. Mogu da postavim ogledalo u kojem će se reflektovati pozitivna strana ovih patogenih jezgara. Zamišljam da svaki posetilac može da prođe kroz lavirint i kamenovima pokloni nešto svoje pažnje i time pomogne u dinamici procesa njihove metamorfoze.<sup>556</sup>

Logika rada je sledeća: (a) u jednoj mikrolokaciji grada postavljena je slika (možemo metaforično reći kosmogram) grada, i (b) slika (kosmogram) grada ogleda grad i u gradu se ogleda nagoveštavajući transformaciju makroprostora mikroprostornim poretkom. U zamisli i realizaciji modela (relaciji mikro i makroambijenta) razrađen je holistički princip: da je svaki deo prostora povezan sa svim drugim delovima prostora, odnosno da se u svakoj jedinici prostora ogleda celina prostora, kao i u celini jedinica.

555 Marko Pogačnik, *Krajinska skulptura 1986–89*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989, videti ilustraciju “Kiparska instalacija posvećena Ljubljani v srednji dvorani Moderne galerije” (1989).

556 Marko Pogačnik, “Poročilo o petih delih 1986–1989”, iz: *Krajinska skulptura 1986–89*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989, n.n.

# UMETNOST KAO IDEJA KAO IDEJA: JOSEPH KOSUTH

## Kratak pregled teorijskih spisa Josepha Kosutha

Teorijski spisi Josepha Kosutha (1945) su stejtnenti, eseji i analize. Stejtnenti su programski tekstovi. Eseji su rasprave i interpretacije širih smisaonih okvira umetničkog rada, posebno konceptualne umetnosti. Analize su diskurzivne specifikacije, opisi i objašnjenja metodoloških, konceptualnih i značenjskih aspekata umetničkog rada i kulturalnih okvira. Kosuthovi spisi su objavljeni u časopisima, katalogima izložbi, autorskim knjigama i zbornicima. Objavljeno je i nekoliko retrospektivnih izbora i zbornika spisa: *Investigations sur l'art et problematique depuis 1965*,<sup>557</sup> *Joseph Kosuth, The Making of Meaning: Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*,<sup>558</sup> *Joseph Kosuth, L'Arte Dopo la Filosofia*,<sup>559</sup> *Joseph Kosuth Interviews 1969–1989*,<sup>560</sup> *Art After Philosophy And After. Collected Writings 1966–1990*.<sup>561</sup>

Tekstovi Josepha Kosutha, nastali u periodu od 1966. do danas, mogu se tumačiti u tri karakteristične etape: (1) definisanje konceptualne umetnosti u okvirima analitičke filozofije i dišanovske *ready made* tradicije (1966–1973), (2) analiza ideoloških, kulturalnih i antropoloških okvira umetničkog rada i produkcije u kontekstu tada aktuelne američke antropološke teorije (1974–1980) i (3) redefinisane konceptualne umetnosti na osnovama poststrukturalističke teorije značenja (posle 1980).

Tekstovi prve faze (1966–1973) mogu se posmatrati u dva stupnja: (a) pretkonceptualistički tekstovi i (b) konceptualistički teorijski tekstovi. Pretkonceptualistički tekstovi su "Ad Reinhardt: the Art of an Informal Formalist: Negativity, Purity and the Clearness of Ambiguity",<sup>562</sup> "Statement",<sup>563</sup> "Criticism"<sup>564</sup> itd. Konceptualistički teorijski tekstovi su "Umetnost posle filozofije",<sup>565</sup> "Introductory Note by American Editor",<sup>566</sup> "Statement"<sup>567</sup> itd. Pretkonceptualistički tekstovi su radni materijal iz koga je u kasnijim spisima ustanovljen pojam konceptualne umetnosti. Pretkonceptualistički tekstovi su intuitivna razrešenja istraživanja graničnih okvira umetnosti (granica morfologije). U kasnijim tekstovima intuitivna su razrešenja lingvistički formalizovana i time postavljena za osnovu teorijskog rada u konceptualnoj umetnosti.

Druga faza, posle 1974, okarakterisana je Kosuthovim interesovanjem za antropologiju, odnosno primenu antropologije na istraživanja i analize društvenog, ideološkog i kulturalnog okvira ustanovljenja i funkcionisanja umetničkog rada, diskursa umetnosti u kulturi. Karakteristični su tekstovi: "Veer Eine Anthropologizierte Kunst",<sup>568</sup> "The Artist As Anthropologist",<sup>569</sup> "1975",<sup>570</sup> "Work",<sup>571</sup> "Within the Context: Modernism and Critical Practise"<sup>572</sup> itd.

Treća faza, posle 1980. godine konstituisana je oko poststrukturalističke teorije značenja i sprovođenja kroz bazične Kosuthove postavke. Treću fazu određuje istraživanje i rešavanje problema *funkcija značenja* i transformacija značenja umetničkog rada u kulturi. U pitanju je problem transformacije značenja umetničkog dela promenom njegovih značenjskih strukturiranosti od pojavnosti dela do kulturalnog konteksta njegove prezentacije. Kosuthovo interesovanje za poststrukturalizam se kreće od Barthesa preko Derride do Lyotarda. Može se označiti kao interesovanje za dekonstrukciju značenjskih funkcija umetnosti. Centralna tema Kosuthovog rada je čitanje i prezentacija Freudovog

557 *Joseph Kosuth: Investigations sur l'art et problematique depuis 1965*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC 2, Paris, 1974.

558 *Joseph Kosuth. The Making of Meaning: Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Stuttgart Staatsgalerie, Stuttgart, 1981.

559 *Joseph Kosuth / L'arte dopo la filosofia: il significato dell'arte concettuale*, Edizioni Costa & Nolan, Genoa, 1987.

560 *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989.

561 Gabriele Guercio (ed), *Joseph Kosuth: Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966–1990*, MIT Press, Cambridge, 1991.

562 Joseph Kosuth i Christine Koslov, "Ad Reinhardt: the Art of an Informal Formalist: Negativity, Purity, and the Clearness of Ambiguity", iz: *Manuscript for the School of Visual Arts*, New York, 1966.

563 Joseph Kosuth "Statement", iz: *Non-Anthropomorphic Art, Lannis Gallery and Museum of Normal Art*, New York, 1967, n.n.

564 Kritike Josepha Kosutha objavljene u časopisu *Arts Magazine* (New York) od maja do novembra 1967.

565 J. Kosuth, "Art After Philosophy" (I–III), *Studio International*, Oct. (str. 134–37), Nov. (str. 160–61), Dec. (str. 212–213), 1969, prevod: Džozef Košut, "Umetnost posle filozofije", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2–6.

566 Joseph Kosuth, "Introductory Note by American Editor", *Art-Language* vol. 1 no. 2, England, 1970, str. 1–4; prevod: Džozef Košut "Uvodna beleška", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 23.

567 Joseph Kosuth, "Statement", iz: *Information*, MOMA, New York, 1970, str. 69.

568 Joseph Kosuth, "(Notes) on an Anthropologized Art", *Kunst bleibt Kunst Cologne*, Kunstverein, Cologne, 1974.

569 Joseph Kosuth, "The Artist As Anthropologist", *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 18–30.

570 Joseph Kosuth, "1975", *The Fox* no. 2., New York, 1975, str. 87–96.

571 Joseph Kosuth, "Work", *The Fox* no. 3, New York, 1976, str. 116–120.

572 Joseph Kosuth: *Within the Context: Modernism and Critical Practise*, Coupure, Ghent, 1977.



Joseph Kosuth, *Das Spiel des Undagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wiener Secession, Beč, 1989.



Joseph Kosuth, oko 1989.

dela. Mogu se spomenuti spisi: “Notes on *Cathexis*”,<sup>573</sup> “Necrophilia Mon Amour”,<sup>574</sup> “No Exit”,<sup>575</sup> “The Play of The Unsayable: A Preface and Ten Remarks On Art And Wittgenstein”<sup>576</sup> itd.

### Umetnost posle filozofije

Kosuthov tekst “Umetnost posle filozofije”<sup>577</sup> objavljen je u oktobarskom, novembarskom i decembarskom broju časopisa *Studio International* 1969. godine. Smatra se da je to konstitutivni tekst konceptualne umetnosti i njenog analitičkog usmerenja. Tekst ima tri funkcije: (1) definiše konceptualnu umetnost, (2) specificira karakteristične primere rada konceptualnih umetnika i (3) autorefleksivno locira Kosuthov umetnički rad. Tekst nije pisan kao delo umetnosti ili stejtment o umetnosti, već kao teorijski spis utemeljenja teorijskog rada umetnika. Kosuth je u “Umetnosti posle filozofije” objekt bavljenja i njegove konsekvence za razumevanje, objašnjavanje i interpretaciju umetnosti postavio kao istraživanje i rasprave. Time je pokazao da je umetnost privilegovana disciplina koja može *samu sebe* postaviti za svoj objekt izučavanja. Na toj tezi je zasnovao i sproveo radikalni obrt od teorije o umetnosti u teoriju u umetnosti i izveo zaključak da je u određenom trenutku umetnost preuzela funkcije koje je imala filozofija umetnosti. Time što je umetnost preuzela izvesne funkcije filozofije i teorije umetnosti, ona je definisala novi kulturalni prostor, označen sintagmom “umetnost posle filozofije”. Kosuthov rad na tekstu odvijao se povezivanjem tri različita kulturalna konteksta: (1) kontekst postdišanovske umetnosti, (2) kontekst američke formalističke grinbergovske estetike i teorije umetnosti i (3) kontekst analitičke filozofije i logičkog pozitivizma, odnosno, filozofije jezika. Postdišanovska dimenzija Kosuthovog rada ukazuje na interesovanje za alternativnu liniju neodadaizma, fluksusa i minimalne umetnosti, odnosno za one umetničke pokrete u kojima se pažnja poklanja pre ideji (zamisli, konceptu) nego umeću pravljenja i stvaranja, odnosno pojavnim morfološkim aspektima dela. Opredeljenje za postdišanovsku koncepciju umetnosti označava i kritički stav prema estetskom grinbergovskom formalizmu, zasnovanom na direktnoj percepciji i doživljaju vizuelne pojavnosti apstraktne slike. Kosuthov rad, nasuprot estetičkom grinbergovskom formalizmu, usmeren je na indirektnu i diskurzivno posredovane funkcije umetničkog rada u kulturi. Filozofija jezika analitičke filozofije i logičkog pozitivizma (Wittgenstein, Ayer, Von Wright i dr) ukazuje se kao sredstvo za definisanje, objašnjavanje i razumevanje konceptualne prirode umetnosti.

Na samom početku treba uočiti razliku između Kosuthovog i grinbergovskog razumevanja autonomije umetnosti, pošto se zamisao specifičnosti (autonomije) umetnosti pojavljuje i kod autora grinbergovskog usmerenja i kod Kosutha. Grinbergovska zamisao autonomije umetnosti je čulno-pojavna, tj. ukazuje na autonomiju slikarskog medija u odnosu na druge medije. Ukazuje se na razlike između pikturnalnog i dvodimenzionalnog u odnosu na poetsko, teatarsko ili trodimenzionalno, objektno itd. Zamisao autonomije umetnosti, odnosno slikarstva, konstituisana je oko specifičnosti vizuelnih i pikturnalnih aspekata dvodimenzionalne (ravne) plohe. Nasuprot tome, Kosuth govori o umetnosti naspram pojedinih disciplina (slikarstva, skulpture, arhitekture itd), prepoznajući bitne aspekte umetnosti u konceptualnim determinantama umetnosti. To znači da je njegov koncept umetnosti nominalistički nasuprot čulno-pojavnom i empirijskom grinbergovskom modernizmu. Umetnost nije pojava koju treba specificirati, opisati, diskurzivno odrediti, već je umetnost upravo ono što definicije umetnosti kazuju. Drugim rečima, umetnost je sama njena definicija. Za Kosutha, specifičnost umetnosti nije posledica specifičnosti medija ili pojava aspekata pojavnosti dela, već posledica definicije umetnosti kao društvene ili kulturalne prakse. Umetnost i filozofija se razlikuju po tome što im se definicije razlikuju, a ne po nekim drugim aspektima. To što umetnost preuzima neke funkcije filozofije, odnosno teorijskog diskursa, posledica je redefinisanja prirode umetnosti.

Drugo problematično mesto konteksta teksta “Umetnost posle filozofije” jeste pitanje relacija Kosutha prema minimalnoj umetnosti i evolucijama minimalne umetnosti ka postminimalizmu. Primedbe koje je kritika uputila lociranju Kosuthovih početaka, od pisma Dore Ashton *Studio Internationalu*<sup>578</sup> pa do teksta “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)”<sup>579</sup> Benjamina Buchloha, kreću se oko pokušaja identifikovanja da li je Kosuthov rad proistekao iz evolucije minimalne umetnosti ili je rezultat izvesnih drugačijih obrta (dišanovska tradicija, na primer). Naznačena problematizacija ima dva karakteristična aspekta: (a) postavlja pitanje

573 Joseph Kosuth, *Notes on Cathexis*, Leo Casteli Gallery, New York, 1982.

574 Joseph Kosuth, “Portraits: Necrophilia Mon Amour”, *Artforum*, New York, May 1982, str. 58–63.

575 Joseph Kosuth, “No Exit”, *Artforum*, New York, March 1988, str. 112–115.

576 Joseph Kosuth, “The Play of The Unsayable: A Preface and Ten Remarks On Art And Wittgenstein”, iz: *The Play of The Unsayable*, Wiener Secession, Wiene, 1989, str. n.n.

577 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2–6.

578 Dore Ashton, “Kosuth: the facts”, *Correspondence*, *Studio International*, February 1970, str. 44.

579 Benjamin H. D. Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of *Conceptual Art* 196–1969”, iz: *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, str. 41–53.

šta konceptualna umetnost jeste? i (b) postavlja pitanje autorskog prvenstva u nastajanju konceptualne umetnosti. Naznačeno može da se iskaže i pitanjem *da li je konceptualna umetnost postminimalna umetnost, tj. umetnost koja je nastala iz minimalne i predstavlja njeno dovršenje, ili je minimalna umetnost pretkonceptualna, tj. minimalna umetnost i njene evolucije su tek stvorile osnovu za razvoj specifične pojave ili pokreta poput konceptualne umetnosti?* Ako se prihvati argumentacija Ashtonove ili Buchloha, tada se konceptualna umetnost identifikuje kao postminimalna umetnost, drugim rečima, kao jedan od evolucionih razvoja problematike zasnovane u minimalnoj umetnosti. U tom smislu rad Mela Bochnera ili Sola Lewitta je centralni za razumevanje konceptualne umetnosti. Ako se prihvati argumentacija Kosutha ili ranog Art&Languagea,<sup>580</sup> tada se konceptualna umetnost mora odvojiti od koncepta produkcije umetničkih dela i povezati sa zamisljima teorijskog rada umetnika u kontekstu umetničkih praksi, što konceptualnu umetnost odvajaju i udaljuje od rezultata minimalne umetnosti. Insistiranje na značaju dišanovskog koncepta *ready made*-a u Kosuthovim ranim tekstovima vodi pomaku od *proizvodnog principa* karakterističnog za minimalnu umetnost ka upotrebnom principu koji će za teorijski konstituisanu konceptualnu umetnost biti princip upotrebe jezika, značenja determinisanog upotrebom reči ili objekata, odnosno upotrebe teorijskih konstrukcija. Razrešenje naznačene kontroverze je u sledećem: pojam konceptualne umetnosti je heterogen i pokriva relativno različite kontekstualne evolucije individualnih umetničkih praksi. Jedna od linija konceptualne umetnosti je išla ka nevizuelnim pojavnostima i može se nazvati postminimalizmom. S druge strane, analitička linija konceptualne umetnosti je, iz složenosti minimalizma, postdišanovske tradicije, filozofije jezika, strukturalizma i semiotike izvela i uvela umetnike u teorijski rad u kome umetničko delo ima funkciju istraživačke situacije ili teorijskog objekta, tj. objekta koji testira teorijske i konceptualne postavke umetnika, sveta umetnosti (kao okružja umetnika) i kulture (kao okružja sveta umetnosti). A, semioumetnost ili semiotički orijentisana konceptualna umetnost je vodila ka kritičkoj analizi materijalnih označiteljskih praksi prikazivanja u kulturi i društvu.

### Analiza teksta “Umetnost posle filozofije”

Prvi deo teksta, označen podnaslovom “Funkcija umetnosti”, ima četiri problemske celine: (1) razmatranje odnosa umetnosti i estetike, (2) razradu dišanovskih uticaja, (3) definisanje bitnih pojmova konceptualne umetnosti (propozicija, analitička propozicija, definicija umetničkog rada i umetnosti), (4) interpretacija pretkonceptualističkog rada u umetnosti posredstvom shematike analitičkih propozicija. Cilj Kosuthove rasprave jeste da argumentuje tezu o umetnosti koja nastupa posle filozofije. On precizira da teza ne tvrdi da je umetnost zamenila filozofiju, već da se uočava takva tendencija ili situacija. Analizu odnosa umetnosti i filozofije započinje razdvajanjem odnosa umetnosti i estetike, da bi sa opšte analize prešao na pitanja relacija umetnosti i grinbergovske formalističke estetike. U prvom koraku on želi da ukaže na distinkcije umetnosti i estetike, odnosno da ih razdvoji, pokazujući da su prirode estetskog i umetničkog različite:

Neophodno je odvojiti estetiku od umetnosti zbog toga što se estetika bavi mišljenjem o posmatranju sveta uopšte. U prošlosti je jedan od dva kraja funkcije umetnosti bio njena dekorativna vrednost. Tako, bilo koja grana filozofije koja se bavila “lepim”, a, prema tome i ukusom, neizbežno je morala da diskutuje i o umetnosti. Iz te “navike” proizašlo je zapažanje da je postojala konceptualna veza između umetnosti i estetike, što naravno nije tačno. Ta se ideja nije nikada drastično sukobila sa razmatranjem umetnosti sve donedavno, ne samo zato što su morfološke karakteristike ovekovečavale kontinuitet tih zabluda, već i stoga što su i ostale “funkcije” umetnosti (prikazivanje religioznih tema, portretiranje aristokratije, insistiranje na detaljima u arhitekturi itd) koristile umetnosti da bi prikazale umetnost.<sup>581</sup>

Kritika nužne povezanosti umetnosti i estetike za Kosutha je bila određena iz tri karakteristična razloga: (1) praktičan razlog: Kosuth je pokušavao, poput drugih konceptualnih umetnika, da pronade bitne aspekte umetničkog rada koji se ne mogu svesti na estetske, drugim rečima, zapaža se tendencija da se lociraju i naglase aspekti umetničkog rada kao što su: mentalni, konceptualni, lingvistički, semiotički, saznajni, (2) teorijski razlog: Kosuth se u razmatranjima oslanjao na vitgenštajnovsku kritiku filozofije, iznesenu, na primer, u *Tractatusu*, i želeo je da je prenese u domen rasprava umetnosti; kao što je za Wittgensteinovu analizu klasična metafizika postala objekt kritičkog odbacivanja, tako se za Kosutha estetika ukazala kao suvišni diskurs o umetnosti, pošto je diskurs o umetnosti trebalo dovesti do logičke i empirijske određenosti, (3) istorijski razlog: tekst “Umetnost posle filozofije” pisan je krajem šezdesetih, upravo u vreme kada dolazi do prvih kritika modernističkih disciplina i njihove autonomije, s druge strane, estetika je kao teorija o umetnosti izvan umetnosti i teorija o lepom (estetskom) doživljavala vrhunac krize i bila je na margini, jer nije bila interesantna za radikalne transformacije umetnosti. Kosuth nije tragao za odgovarajućom teorijom o

580 Joseph Kosuth i Art&Language su veoma brzo napustili postminimalistički okvir rada, da bi razvili teorijsku konceptualnu umetnost.

581 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2.

umetnosti ili odgovarajućom teorijom koja usaglašava umetnost i njene interpretacije sa velikim filozofskim sistemima, već za teorijskim modelima i shemama koje su pogodne da se u okviru konkretnog umetničkog istraživanja i produkcije redefinišu status i funkcije umetničkog rada. Iz naznačenog opšteg koncepta kritike nužnih veza umetnosti i estetike, Kosuth je prešao na uži problem: kritiku Greenbergove teorije umetnosti. Trebalo je pokazati da je Greenbergova teorija umetnosti u osnovama estetički formalizam zasnovan na spoljašnjoj i morfološkoj interpretaciji čistog dekorativnog objekta:

Formalistička umetnost (slikarstvo i skulptura) je prethodnica dekorativnosti i, striktno govoreći, može se sasvim logično prihvatiti da je njeno umetničko obeležje toliko minimalno da za sve funkcionalne namere to uopšte i nije umetnost, već čisto estetsko vežbanje. Klement Grinberg je kritičar od ukusa, pre svega. Uz svaku njegovu odluku stoji i jedan estetički sud koji odgovara njegovom ukusu. A šta njegov ukus pokazuje? Period u kome je sazreo kao kritičar, period njemu stvaran: pedesete godine. Kako, na drugi način shvatiti, pri razmatranju njegovih ogleđa, ukoliko su oni na bilo koji način uopšte logični, njegovo neinteresovanje za Frenka Stelu (Frank Stella), Eda Rajnharta (Ad Rainhardt) i ostale, koji, inače, pogoduju njegovoj istorijskoj shemi.<sup>582</sup>

Navedeni odlomak pokazuje da Kosuth Greenbergove rasprave shvata kao primene aksioloških kriterijuma (ukusa) u analizi dela, a ne kao empirijsku i konceptualnu analizu dela i umetnosti. Aksiološki kriterijum, tj. ukus, je nešto izvan umetnosti i konkretnih slučajeva umetnosti. Drugim rečima, aksiološki kriterijum ili ukus formiran je u jednom specifičnom kontekstu ili trenutku (pedesete godine) a primenjen je i na dela (pozitivno ili negativno) koja ne pripadaju tom specifičnom kontekstu ili trenutku. Pored *ukusa*, kao estetske kategorije, za formalističku umetnost su bitne i morfološke odrednice dela. Po Kosuthu, formalistička umetnost je definisana na morfološkim kriterijumima, ali oni nisu adekvatni pošto ispuštaju druge bitne aspekte umetnosti, na primer, konceptualne:

To nas vodi ka saznanju da formalistička umetnost i kritika prihvataju kao definiciju umetnosti – onu koja počiva na čisto morfološkim osnovama. Mada ogromna većina objekata i slika, po izgledu sličnih (ili vizuelno srodnih), može izgledati kao da je u određenom međusobnom odnosu (ili povezana) zbog sličnosti vizuelnih i iskustvenih čitanja, nemoguće je zbog toga u njima pronaći umetničke ili konceptualne relacije.<sup>583</sup>

Za Kosutha, formalistička kritika nije ništa drugo do analiza fizičkih osobina objekta u morfološkom kontekstu. Pod morfološkim kontekstom se razume aksiološki i strukturalni pristup materijalnoj pojavnosti dela, a da se u obzir ne uzimaju konceptualni uslovi ustanovljenja i pojavnosti aksiologije i strukturalnosti. Drugim rečima, formalistički kritičar detaljno opisuje pojavnost umetničkog dela, na primer opis slike, a da ne ulazi u analizu razloga i prirode koncepta koji stoje iza ili iznad date pojedinačne vizuelne prezentacije. Kosuthov odgovor i alternativa formalizmu je u postavljanju pitanja o *prirodi umetnosti*, a to znači o konceptualnim i kontekstualnim uslovima definisanja procedura nastajanja, pojavnosti i funkcionisanja umetničkog dela:

Formalistički kritičari ne vole pitanja o prirodi umetnosti, ali, kao što sam već jednom rekao, “biti umetnik danas, znači ispitivati prirodu umetnosti”. Ako se ispituje priroda slikarstva, tada se ne može ispitivati priroda umetnosti. Ako je jedan umetnik prihvatio slikarstvo (ili vajarstvo), on prihvata i tradiciju koja ide uz to. Ovo sve stoga što je reč umetnost opšta, a slikarstvo specifična. Slikarstvo je vrsta umetnosti. Ako vi pravite slike, onda vi već prihvatate (a ne ispitujućete) prirodu umetnosti. Tada se prihvata da je evropska tradicija slikarsko-vajarske dihotomije, prava priroda umetnosti.<sup>584</sup>

Kosuth u navedenom odlomku ukazuje na dva problema: (1) prirodu umetnosti i (2) kontekst. Priroda umetnosti, njena bit ili suština, tj. ono šta umetnost jeste, uobičajeno se prihvata kao prećutno znanje koje, stupajući u definisani i već postojeći kontekst sveta umetnosti, student umetnosti, umetnik, kritičar ili ljubitelj umetnosti prihvata kao po sebi razumevajuće. “Normalnom prećutnom znanju” Kosuth suprotstavlja ideal “istraživačke umetnosti” čiji je zadatak da preispituje i analizira prirodu umetnosti, odnosno bitne aspekte koji determinišu kontekst u koji student umetnosti, umetnik, kritičar ili ljubitelj umetnosti ulazi postajući student, umetnik, kritičar ili ljubitelj umetnosti. Konceptualna veza prirode umetnosti i kontekst umetnosti za Kosutha je središnji problem aktuelne rasprave umetnosti. U analitičkoj estetici, na primer Morrisa Weitz, <sup>585</sup> tvrdi se da nije moguće definisati opšti pojam umetnosti, već da je zadatak estetike da odredi specifične pojmove umetnosti ili pojam umetnosti za specifičnu upotrebu. Kosuthova analiza ide u suprotnom smeru, pokazujući da pojedinačni konteksti umetnosti, kada se prihvate, ograničavaju i determinišu umetnika, kritičara

582 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2.

583 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, str. 3.

584 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, str. 3.

585 Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics” (1956), iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks At The Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143–153.



Joseph Kosuth, *Informaciona soba*, 1969.



Joseph Kosuth, *Informaciona soba*, 1969.

ili ljubitelja umetnosti. Kosuth daje analogiju Wittgensteinovom stavu da istraživanje jezika prvog stepena zahteva konstruisanje jezika drugog stepena itd. Priroda slikarstva ili skulpture ne može se istražiti iz konteksta produkcije slikarstva ili skulpture, jer produkcija podrazumeva apriorno prihvatanje kontekstualnih uokvirenja ovih disciplina. Priroda slikarstva ili skulpture se mora istražiti analizom opštijih okvira, a to je kontekst umetnosti. Kada se interesovanje i rad umetnika premeštaju iz domena slikarstva u domen umetnosti, tada: (a) umetnik nije vezan za specifični medij i njemu odgovarajuću morfologiju, već za analizu konceptualnih relacija i poredaka (sveta) umetnosti, (b) interesovanje i rad sa konceptualnim relacijama i strukturama (sveta) umetnosti nužno smeštaju rad konceptualnog umetnika u okvire teorijskog istraživanja. Zaključak izložene analize jeste da umetnost “živi” utičući na druge umetnosti, a ne kao fizički ostatak umetnikove ideje. Kasnije će Kosuth ovu zamisao proširiti na tvrdjenje da umetnost “živi” kroz interrelacije sa različitim formacijama kulture.<sup>586</sup> Navedeni zaključak kazuje da je za Kosutha umetnost kontekstualni ili institucionalni okvir (mogući svet) postojanja umetnosti, odnosno, da umetnost nije određena ontologijom morfologije umetničkog dela, već pripadnošću kontekstu (svetu, institucijama) umetnosti. Uporišta za analizu Kosuth je pronašao u koncepciji i realizaciji Duchampovog *ready madea*. On je *ready made* prepoznao kao ishodišni i eksplicitni primer konceptualne strategije u umetnosti. *Ready made* je potvrda kontekstualnog definisanja umetnosti, pošto objekt promenom konteksta, a ne morfologije, zadobija značenja, status i funkcije umetničkog rada. Koncept *ready madea* Kosuth ne vidi kao “prošireni” oblik umetničkog delovanja, već kao drugostepenu strategiju koja omogućava da se izađe iz konteksta slikarstva i skulpture da bi se ispitala priroda umetnosti. Po Kosuthu, smisao umetničkog rada posle Duchampa je u realizaciji modela koji su značajni za umetnost, za razumevanje i spoznaju umetnosti. Značaj kubizma tako nije u specifičnosti vizuelnih ili fizičkih kvaliteta slike ili skulpture, već u problematizaciji umetnosti i njenog konteksta.

U sledećem koraku Kosuth je izveo pojmove i sheme analize u konceptualnoj umetnosti: (a) propozicija, (b) analitička propozicija, (c) definicija umetnosti, tj. definicija prirode ili funkcija umetnosti. Prva pretpostavka jeste da između umetnosti i jezika postoji barem analogija, što znači da se kontekst umetnosti može opisati analogno jezičkom kontekstu. Ako se kontekst umetnosti može opisati analogno jezičkom kontekstu, tada se umetnički rad može označiti terminom “propozicija”. Propozicija je ono što izražava rečenica “Napolju pada kiša.” ili formula “ $Y = aX + b$ ” ili apstraktna geometrijska slika sa vertikalnim i horizontalnim crnim linijama na beloj plohi. Propozicija o tome da napolju pada kiša može biti izrečena na srpskohrvatskom, engleskom ili kineskom jeziku, ali može biti data i fotografijom, crtežom ili slikom. Razlikuju se dve vrste propozicija: analitičke i sintetičke. Kosuth se poziva na A. J. Ayerovo čitanje Kantove distinkcije analitičke i sintetičke propozicije:

A. J. Ejerova procena Kantove distinkcije analitičkog i sintetičkog može nam ovde pomoći: “propozicija” je analitička kada njena važnost počiva isključivo na definicijama simbola koje sadrži, a sintetička kada joj je vrednost određena iskustvenim činjenicama. Pokušaću da izvedem analogiju između obeležja umetnosti (art condition) i obeležja analitičke propozicije (condition of the analytic proposition).<sup>587</sup>

Razmotrimo procedure na kojima se zasnivaju Kosuthove analogije. Rečenica “Napolju pada kiša.” je sintetička propozicija pošto njena istinitost zavisi od činjenice da li napolju stvarno pada kiša. Formula “ $Y = aX + b$ ” izražava analitičku propoziciju pošto ona zavisi samo od definicije elemenata formule i konteksta (matematike) u kome je formula uspostavljena. Slično, može se reći da je propozicija izrečena rečenicom “Nijedan neoženjeni muškarac nije oženjen.” analitička, pošto ostaje istinita kod svih novih interpretacija “muškarca” i “oženjen”. Analitičke propozicije, i njima odgovarajući izrazi (diskurzivni, slikovni, objektni, itd), nisu funkcije iskustva, empirijskih podataka i ekstenzionalnih determinacija propozicije, već interne logike generisanja, strukturalne uredenosti, upotrebe i funkcionisanja propozicije i njenih izraza. Ako sliku sa vertikalnim i horizontalnim crnim linijama na beloj podlozi prihvatimo za propoziciju, da li je možemo razumeti kao analitičku ili sintetičku propoziciju. Kod portreta osobe MN nema sumnje, portret je izraz sintetičke propozicije pošto njegova istinitost zavisi od istinitosti korespondencije prikazanog lika i stvarnog lika koji je prikazivan. Slika sa vertikalnim i horizontalnim crnim linijama na beloj podlozi, ukoliko je načinjena kao optička pojava, sintetička je propozicija pošto zavisi od nekog optičkog “prirodnog” zakona, a ako je sintaktički uređena vizuelna struktura, budući da zavisi samo od pravila upotrebe i povezivanja vizuelnih elemenata, može se podrediti kao analitička propozicija. Ako se vratimo na portret, možemo zaključiti da i portret ima analitički karakter, tj. analitička je propozicija, pošto odgovora pravilima realističkog slikarstva. Ako prihvatimo Kosuthovo zalaganje za značaj konteksta i kontekstualnih određenja umetničkog dela, tada se istinitost umetničkog rada ne posmatra verifikacijom korespondencije umetničkog dela i objekta koji prikazuje, već konsekvencijom odnosa umetničkog rada i javnih ili prećutnih pravila konteksta kome rad pripada. U tom smislu, svaki umetnički rad može da se posmatra kao analitički, ali tek neki radovi posle Duchampa problem analitičke karakterizacije uzimaju u domen razmatranja i direktne eksplikacije. Može se pokazati da i dela postslikarske apstrakcije, nastala u okvirima grinbergovske formalističke estetike, imaju analitički karakter pošto su

586 U pitanju je Kosuthova ključna teza o značaju konteksta za uspostavljanje, funkcionisanje i recepciju značenja.

587 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 3.



izrazi pravila određenog sistema. Međutim, autori postslikarske apstrakcije određuju ih na suprotan način kao izraze direktnog vizuelnog iskustva i eksplikacije iskustva čina slikanja. Tek sa konceptualnom umetnošću dolazi do intencionalnog definisanja umetničkog rada analogno analitičkoj propoziciji. Kosuth ukazuje na to da jedna Pollockova slika nije značajna po tome što izražava duboka osećanja ili neko izuzetno iskustvo, već po tome što je slikana na nezategnutom platnu položenom na pod. Kosuthova redukcija izuzetnog ili specifičnog Pollockovog iskustva i naglašavanje internih proceduralnih karakterizacija nastajanja slike je pomak od interpretacije umetničkog dela analogno sintetičkim propozicijama ka interpretaciji umetničkog dela analogno analitičkim propozicijama. Iz naznačenih okvira razmišljanja Kosuth je izveo konceptualističku definiciju umetnosti:

Umetnička dela su analitičke propozicije. To znači, ako se posmatraju u okviru svog konteksta – kao umetnost – ona ne pribavljaju informacije o bilo kojoj činjenici. Umetničko delo je tautologija u tom smislu što prezentira umetnikovu intenciju, a to što on govori jeste da poseban svet umetnosti jeste umetnost, što u stvari predstavlja definiciju umetnosti. Prema tome, umetnost je stvarno a priori (to je upravo ono što je Džad <Judd> mislio kada je rekao da “ako neko to zove umetnošću, onda to stvarno jeste umetnost”).<sup>588</sup>

U ovom pasusu navedene su bitne odlike Kosuthove teorije umetnosti i teorije konceptualne umetnosti. Kosuth je, definišući umetnički rad analogno analitičkoj propoziciji, načinio pomak od estetskog formalizma koji umetnički čin vidi kao egzistencijalni čin ili gest oslobođen znanja i namera ka lingvističkom ili konceptualnom formalizmu analognom matematičkom ili logičkom formalizmu. Estetski formalizam grinbergovskog tipa zasnovan je na prećutnim pravilima ukusa (aksiologija) i shvatanja slikarstva (umetnosti) kao zatvorenog morfološkog sistema svedenog na problem neprikazivačke i naglašeno dvodimenzionalne umetnosti slikarstva. Kosuthov lingvistički ili konceptualni formalizam, mada on izbegava termin formalizam da bi načinio jasnu distinkciju u odnosu na estetski formalizam, zasniva se na sledećim pozicijama: (1) umetnički rad je definisan kontekstom umetnosti, (2) umetnički rad je analitička propozicija, jer je određen kontekstom umetnosti, a ne nekim ekstenzionalnim aspektima (reference sa svetom itd), (3) kako je umetnički rad propozicija, on ne daje informacije o drugim činjenicama do o činjenicama umetnosti, što znači da je umetnički rad tautologija i (4) intencionalnost umetnika je onaj bitni aspekt kojim se orijentisano smešta umetnički rad u kontekst umetnosti i pokazuje na koji način je umetnik upotrebio i manipulisao pravilima i propozicijama umetničkog rada. U primarnom određenju, Kosuthov projekt konceptualne umetnosti započinje kao konceptualni ili lingvistički formalizam naspram estetičkog formalizma, pošto umetnost vidi kao zatvoren sistem pravila na osnovu kojih je moguće izvesti propozicije umetnosti koje su tautologije sa kontekstom, tj. umetnošću iz koje se izvode. Rečeno se eksplicitno pokazuje u stavu da umetnički radovi (propozicije) izražavaju definiciju umetnosti, da su formalna posledica definicije umetnosti:

Jedan umetnik, kao analitičar, nije direktno zainteresovan za fizička svojstva stvari. Njega jedino interesuju načini: 1. kojima bi se umetnost mogla pojmovno (konceptualno) razvijati, 2. i kako bi njegove propozicije bile sposobne da prate taj razvoj logično. Drugim rečima, propozicije, po svom kvalitetu nisu činjenične već lingvističke – a to znači da one ne opisuju ponašanje fizičkih ili čak duhovnih objekata; one izražavaju definiciju umetnosti, ili formalne posledice te definicije. Videćemo, zato, da je karakteristična oznaka čisto logičkog iskazivanja to što se zanima za formalne konsekvence naše definicije umetnosti, a ne pitanjima empirijskih činjenica. Da rezimiramo, ono što umetnost ima zajedničko sa matematikom i logikom jeste tautologija. Umetnička ideja (ili delo) i umetnost su isto i može biti procenjivana kao umetnost bez izlaženja van konteksta umetnosti.<sup>589</sup>

Ovde moramo razjasniti jednu bitnu protivrečnost Kosuthovog rada: odnos eksplicitnog konceptualno-lingvističkog formalizma i njegovog stava da je njegov rad antiformalistički u smislu grinbergovske formalističke estetike. Već je ukazano na to da su u pitanju dva različita formalizma i da Kosuth strateški izbegava upotrebu reči formalizam. Zadržimo se za trenutak na odlomku iz jednog njegovog kasnijeg intervjua:

- Ako vas autokritička dimenzija vašeg rada definiše kao modernistu, šta mislite o sudu Catherine Millet (Art Press, dec. 1981): “Princip tautologije na kojem počiva rad Josepha Kosutha ukorenjen je u formalističkoj ortodoksiji. Posle slikarstva koje pokazuje kako slika nastaje, dolazi rad koji kaže da je značenje umetničkog rada ono što konstituiše značenje umetničkog rada?”
- Nažalost, jasno je da moji spisi i moj rad nisu bliski Catherine Millet. Ona moju aktivnost karakteriše pojednostavljajući je kao da piše pre deset godina. Tautološko sredstvo mi je služilo dobro u šezdesetim, ali svako kome je moj rad blizak zna da se on razvio u pravcu kompletnijeg razumevanja dinamike produkcije

588 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, str. 3.

589 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, str. 3.

kulture u svetu. Ipak, rasprava o značenju neizbežno je dovodi do sveta na način na koji je slikarstvo -qua-slikarstvo ne dovodi. Po njoj sugerisati nešto drugo znači otkriti formalističku jednostranost. U mom slučaju, modernizam je nama svojstveni diskurs, pa je i naša kritika modernizma njegov deo. U intervjuima kasnih šezdesetih izrazio sam osećanje da moj rad i slični radovi ukidaju modernizam, i na zid galerije 1971. izložio sam rečenicu u kojoj sam sebe opisao kao “postmodernog”, ali zaista nisam znao koliko je to sve korisno, to je samo ukazivalo na moj osećaj o tom vremenu i mom odnosu sa drugim vrstama rada.<sup>590</sup>

Kosuth je antiformalista u smislu suprotstavljanja estetskom grinbergovskom formalizmu, međutim njegov pozni semantički orijentisan antiformalizam (antropološkog i poststrukturalističkog usmerenja) generički je izveden iz logičkog formalizma. Reći da je njegov semantički antiformalizam izveden iz logičkog formalizma znači da su modeli analitičke propozicije i tautologije poslužili za izgradnju teorije značenja i teorije kulturalnih analiza. Osamdesetih godina je pisao o složenim kulturalnim procesima u kojima se umetničkim radovima menjaju značenja, pri čemu njihova vizuelna i objektna morfologija ostaje nepromenjena. Lingvistički i konceptualni formalizam, iznesen u eseju “Umetnost posle filozofije”, je proceduralni model (shematika) koji je omogućio da se uspostave formalne, u lingvističkom, konceptualnom i teorijskom smislu, korespondencije između vizuelnih sistema (umetnosti) i jezičke (sintaktičke, semantičke, konceptualne) karakterizacije rada. Uspostavljanje ovih korespondencija, koje su mnogi konceptualni umetnici zasnivali intuitivnim uvidom i iskoračenjem iz uobičajene umetničke prakse, za Kosutha je bilo moguće kao formalno uobličena teorijska operacija. Iz formalnih analitičkih shema, kao i iz odgovarajuće metakritičke teoretizacije, Kosuth je razvio interpretativni diskurs značenjskih funkcija konteksta, institucije i kulture. Drugim rečima, Kosuth je formalne lingvističke sheme razradio do opšteprimenljive interpretativne shematike rada kulture.

Neposredna posledica transformacije formalnog modela u semantički jeste eksplikacija analogija između vizuelnih umetnosti i jezičkih sistema. Značajna posledica je i prelazak od interpretacije umetničkog rada u terminima direktnog, autonomnog i pikturalnog iskustva karakterističnog za estetički grinbergovski formalizam, ka interpretaciji umetničkog rada u terminima a priori izvedenih definicija umetnosti karakterističnih za postdišanovsku tradiciju. Zamisao apriorno date propozicije iz konteksta logike prenesena je u domen kulturalnih arbitrarnosti i relativizma.

Da zaključim. Umetnički rad je definisan analogno izrazu propozicije, što znači da je umetnički rad u odnosu na koncept umetnosti ili umetničkog rada analogan odnosu rečenice propoziciji koju izražava. Analitička propozicija je propozicija čije istinosne vrednosti zavise od sistema i pravila iz kojih se izvode, tj. od unutrašnjih veza znakova kojima se izražava. Umetnički rad je analogan analitičkoj propoziciji i može se nazvati “analitičkom propozicijom” kada je funkcija pravila, pretpostavki, shema ili definicija iz kojih je izveden, a ne iz iskustva i iskustvom pribavljivih podataka. Ako je umetnički rad analitička propozicija ili njena analogija, tada egzistira tautološka relacija između definicije umetničkog rada i umetnosti, tj. umetnički rad je definicija umetnosti ili barem direktna i potpuna posledica definicija umetnosti. Kosuth je pisao da je umetnost definicija umetnosti. To što je umetnost definicija umetnosti, njena je priroda ili funkcija, pa se od konceptualnog umetnika očekuje da je kroz svoj rad eksplicira. Za Kosuthov rad, i za veći deo anglosaksonske konceptualne umetnosti, prihvatanje razlikovanja analitičkih i sintetičkih propozicija vodi ka: (1) definisanju umetničkog rada kao instrumenata teorijske rasprave prirode umetnosti, (2) temeljnom redukcionizmu, što znači da se složene pojavnosti diskurzivnih i nediskurzivnih potencijala vizuelnih umetnosti redukuju do eksplicitnih shema koje se direktno mogu prepoznati i tumačiti analogno analitičkim propozicijama i (3) pragmatizmu, tj. ka razumevanju analitičke prirode umetnosti kao osnovne shematike relacija u svetu umetnosti na čijim se osnovama grade složeni oblici ponašanja i delovanja institucija umetnosti i kulture, što dalje vodi spojevima analitičkih modela sa teorijskim modelima koji opisuju specifične socijalne modele egzistencije kulture: Kosuth se interesovao za antropologiju, Art&Language za istorijski materijalizam, Victor Burgin za poststrukturalizam itd. Kosuthov postupak zauzima, u okviru umetničkog rada, produkovanja objekta, instalacije ili teksta, drugostepenu poziciju. To znači da su nastala dela poligoni za istraživanje prirode umetnosti ili teorijski objekti, a ne morfološki dati rezultati analogni rezultatima slikarstva, skulpture, ambijentalne umetnosti ili produkata/produkcije procesualne umetnosti. Kosuth je u radu koristio različite moduse prezentacije (od publikovanja rada u obliku novinskog oglasa i reklame pored puta do tekstualnog ambijenta), pri čemu nije imao za cilj da proširi medije umetničkog rada ili da načini nove *post-ready made-e*, već da pokaže da umetnički rad nije u funkciji vizuelne morfologije i da utvrdi svoju drugostepenu metakritičku poziciju.

Prvi deo teksta “Funkcije umetnosti” Kosuth završava ekspliciranjem primera u kojima se pokazuje opisana teorijska problematika, pri čemu naglašava praktičnu osnovu pogodnu za razumevanje, objašnjavanje i interpretaciju umetnosti:

Da bi se priznala i razumela savremena umetnost, neophodna je pomoćna informacija o pojmu (konceptu) umetnosti i umetnikovim konceptima. Bilo koji, i svi fizički atributi (kvaliteti) savremenih dela, shvaćeni

590 “L’Art de la presentation (De l’Art)”, intervju sa A. Ducret i C. Queloz, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 78–79.



Joseph Kosuth, *Jedan i pet prevoda*, 1966.



Joseph Kosuth, *Cathexis 8*, 1981.

odvojeno i/ili specifično, irelevantni su pojmu umetnosti. Pojam umetnosti (kao što je Džad rekao, mada nije mislio na ovaj način) mora biti shvaćen u svojoj sveukupnosti. Shvatati delove koncepta, znači neprestano shvatati aspekte koji su irelevantni svom umetničkom obeležju – ili čitati delove definicije.<sup>591</sup>

Autori koji naslućuju “prirodu umetnosti”, tj. njen analitički karakter, pored Duchampa, su Reinhardt, Judd, Serra itd.

U drugom delu teksta “Konceptualna umetnost i nedavna umetnost” Kosuth je tumačio konceptualnu umetnost i spomenuo relevantne predstavnike, ukazujući na generičke linije konstituisanja konceptualne umetnosti. On razlikuje dva pristupa pojmu konceptualne umetnosti: (1) definiciju pojma i radove koje definicija može adekvatno pokriti, i (2) razumevanje konceptualne umetnosti kao tendencije umetnosti. Definicija konceptualne umetnosti glasi: konceptualna umetnost je traganje za osnovama koncepta umetnosti. U tom smislu ona je istraživačka i teorijska disciplina analize umetnosti. Po Kosuthu, razumevanje konceptualne umetnosti kao tendencije je povezano sa činjenicom da kritika i dalje zadržava morfološki pristup klasifikaciji umetničkih dela, pa u konceptualnu umetnost smešta radove po kriterijumu sličnosti. A kriterijum sličnosti polazi od tipiziranih uzoraka antiobjekta i nematerijalnosti. Sledi analiza radova velikog broja autora, od autora Art&Languagea do njujorških konceptualnih umetnika (Weiner, Barry, Huebler, Sol LeWitt i drugi).

Treći deo teksta je vezan za Kosuthovu ličnu istoriju i izvođenje zamisli “konceptualne umetnosti”. Kosuth kao prvi rad utvrđuje *Leaning Glass* iz 1965. Izložio je četvorougao komad stakla dimenzija 5x5 stopa koji je naslonjen na zid. Zatim su sledili radovi sa vodom. Izveo je rad *Jedna i tri stolice* 1965, a tokom 1966. je radio kopije rečničkih definicija pojmova *Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja)* 1968. Sa Christine Kozlov i nekoliko prijatelja 1966. je osnovao Muzej normalne umetnosti koji su umetnici koristili i koji je delovao nekoliko meseci. Zatim je radio sa oglašavanjem i shemama igre.

### Preko konceptualne umetnosti

Kosuth je, pored osnovne definicije konceptualne umetnosti, razvio i niz distinkcija koje su definisale *karakter* evolucija njegovog rada i interesovanja. U tekstu “History for”<sup>592</sup> spominje sledeće opozicije: reaktivna–konceptualna umetnost (1969), modernistička–postmodernistička (1971), naivna–antropološka (1972), stilska konceptualna umetnost–radikalna konceptualna umetnost (1977) itd. Navedene opozicije ukazuju na transformacije i evolucije Kosuthovih interesovanja i usmerenja tokom sedamdesetih godina, sve do njegovog zanimanja za poststrukturalizam. Prateći naznačene distinkcije preći ćemo sve važnije Kosuthove tekstove nastale nakon “Umetnosti posle filozofije”. Stejment pisan za izložbu *Information* može se uzeti za polaznu tekstualnu matricu definisanja konceptualne umetnosti u odnosu na koju će se porediti tekstovi kasnijih evolucija. “Stejment” je kraći tekst koji u potpunosti odgovara zamislama i interesima teksta “Umetnost posle filozofije”:

U najstriktnijem i najradikalnijem ekstremu, umetnost koju nazivam konceptualnom takva je pošto se zasniva na istraživanju prirode umetnosti. Ona nije samo aktivnost konstruisanja propozicija umetnosti, već je i izvođenje, promišljanje, svih implikacija svih aspekata koncepta umetnosti. Zbog implicirane dualnosti percepcije i koncepcije u pređašnjoj umetnosti pojava posrednika (kritičara) bila je korisna. Ova umetnost preuzima funkcije kritičara i posrednik više nije nužan. Sistem: umetnik–kritičar–publika egzistirao je pošto su vizuelni elementi toga *kako* konstrukcije davali umetnosti aspekt zabave, i ona je imala publiku. Publika konceptualne umetnosti je primarno sastavljena od umetnika – što znači da publike nema izvan saučestvovanja. U izvesnom smislu umetnost postaje ozbiljna kao nauka ili filozofija, koje takođe nemaju publiku. Ona je manje ili više zanimljiva za publiku u zavisnosti od toga da li je publika informisana ili ne. Ranije, umetnikov izuzetni status uglavnom ga je degradirao do prvosveštenika (ili čarobnjaka) šou-biznisa.

Konceptualna umetnost je istraživanje koje sprovode umetnici koji smatraju da umetnička aktivnost nije ograničena na uokvirenje umetničkih propozicija, već je pre istraživanje funkcija, značenja i upotreba nekih ili svih (umetničkih) propozicija, i njihovo razmatranje u konceptu opšteg pojma “umetnost”. Stav da umetnik zavisi od kritičara ili pisca koji piše o umetnosti i koji kultiviše konceptualne implikacije njegovih umetničkih propozicija, i dokazuje njihove eksplikacije, intelektualna je neodgovornost ili je najnaivnija vrsta mistifikacije.

Za ovu ideju umetnosti fundamentalno je razumevanje lingvističke prirode svih umetničkih propozicija; prošlosti ili sadašnjosti bez obzira na elemente koji su korišćeni u njihovoj konstrukciji. Ova zamisao

591 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 4

592 Joseph Kosuth, “History For”, *Flash Art*, Nov–Dec, 1988, str. 100–102.

američke konceptualne umetnosti je, priznajem, definisana pomoću mojih karakterizacija, i razumljivo je, odnosi se na moj sopstveni rad nastao u proteklih par godina.

Moju aktivnost kao umetnika treba razmatrati kao onu koja je odvojena od konstruisanja značajnih individualnih radova. Moje aktivnosti posle 1965. su serije istraživanja koja su obuhvatala propozicije na/o/od umetnosti. "Remek-delo" implicira "heroje", a ja ne verujem ni u jedno ni u drugo.

Svaka jedinica (umetničke) propozicije funkcioniše sa širim okvirom (propozicije), svaka propozicija je jedinica koja funkcioniše u većem kontekstu (istraživanja), svako istraživanje je samo jedinica koja funkcioniše u većem okviru (konceptu "umetnost"), koncept umetnosti ima specifična značenja u specifičnom vremenu ali egzistira jedino kao ideja koju koriste umetnici i koja napokon egzistira jedino kao informacija.

Pokušati potpuno ikonički vladati samo nekim delom celine opisane u gornjem paragrafu (što je sredstvo razmatranja delovanja potencijalnog "remek-dela") znači odvojiti jezik umetnosti od njegovih značenja ili upotrebe. Umetnost je "celina", ne deo, a celina egzistira samo konceptualno.<sup>593</sup>

U naznačenom stejtmentu Kosuth konceptualnu umetnost tumači sledeći nizom karakterizacija: (1) umetničko delo je izraz propozicije, (2) kako je umetnički rad izraz propozicije, to umetnost ima karakterističnu lingvističku prirodu, (3) kako je umetnost lingvističke prirode, tj. analogna je pojmu jezika, moguće je odrediti kao jezički kontekst umetničkih dela i činova, (4) drugim rečima, umetnički radovi (propozicije) su funkcije konteksta i mogućih hijerarhija i registara u kontekstu, (5) a to znači da je umetnost shvaćena holistički kao konceptualna celina čiji elementi dobijaju svoju značenjsku vrednost pripadnošću celini, (6) temeljni zadatak konceptualne umetnosti je istraživanje prirode umetnosti, njene lingvističke prirode i konceptualne egzistencije celine, (7) posledice ovako shvaćene umetnosti su da je ona drugostepena (metajezička) i (8) da je ona specijalistička disciplina teorijskog i kognitivnog potencijala koji odgovara nauci i filozofiji, čime (9) dekonstruiše normalnu podelu rada na umetnike (proizvođače), kritičare (posrednike i interpretatore) i publiku (posmatrača, primaoca, potrošača, koje treba zabaviti). Kosuthov obrt od normalne produktivističke koncepcije u radikalnu analitičku koncepciju umetnosti, obrt je analogan Wittgensteinovom obrtu od metafizičke filozofije, tj. filozofije koja govori o svetu ma šta pod njim razumeli, u filozofiju kao terapiju filozofije. Kao što je analitička filozofija terapijska autoanaliza prirode filozofskih propozicija i njima odgovarajućih diskursa, tako je konceptualna umetnost terapijska autoanaliza umetničkih propozicija i njima odgovarajućih diskursa. Holistički koncept umetnosti, shvatanje da je umetnost kontekstualno determinišuća u odnosu na elemente koji se u nju unose, posledica je razrade i generalizacije Duchampovog koncepta ready madea. Dok je ready made generisan prenošenjem objekta iz jednog konteksta u drugi pri intuitivnom podrazumevanju kontekstualne transformacije, Kosuthova konceptualistička strategija intuitivno podrazumevajuće znanje (poznavanje) konteksta reinterpretira kao eksplicitno generalizovano znanje o prirodi same umetnosti i funkcionisanja značenja u umetnosti.

U tekstu "Introduction Note by the American Editor",<sup>594</sup> pisanom za časopis *Art-Language* (1970), Kosuth je ukazao na tri karakteristična tipa američke umetnosti: estetsku, reaktivnu i konceptualnu. Formalistička umetnost se razvija u okvirima grinbergovske teorije o čemu je već bilo reči. Kosuth terminom reaktivna umetnost označava različite postminimalističke tendencije (antiform, earth-works, procesualna umetnost itd), konstituisane oko formalne upotrebe različitih materijala i umetničkih morfologija. Kosuth u vreme pisanja teksta "Uvodna beleška..." ne koristi termin postminimalna umetnost karakterističan za njegove spise iz osamdesetih godina. Razlika formalističke i reaktivne umetnosti je u tome što se formalistička umetnost poziva na bazične procedure slikarstva i skulpture kao zatvorenih i definisanih metoda, a reaktivna umetnost se poziva na zamisao otvorenog koncepta procedure građenja dela. Kosuth konstatuje da reaktivna umetnost teži da povrati pretpostavke tradicionalne umetnosti ostajući još avangardna. Drugim rečima, tradicionalni pojam umetnosti, morfološki definisan, proširuje se novim ili drugačijim, pa i neuobičajenim procedurama i vizuelnim morfologijama. Spoj tradicionalne dominacije vizuelne morfologije i inovacijska širina izbora raznovrsnih i neuobičajenih materijala i procedura karakterističan je, po Kosuthu, za reaktivnu umetnost, a uzrokovana je tržišnim zahtevima sveta umetnosti. U tom smislu reaktivna umetnost je kompromisna u odnosu na istraživački karakter rada. Kosuth od umetničkog rada očekuje istraživački potencijal i otklon od vizuelnih ka konceptualnim karakterizacijama umetničkog rada, sveta umetnosti i pojma umetnosti. Konceptualna umetnost je istraživanje kojim upravljaju umetnici:

Tako je ova konceptualna umetnost jedno istraživanje kojim rukovode umetnici što shvataju da se umetnička aktivnost ne nalazi samo u okviru umetničkih postavki, nego da je ona proširena na istraživanje funkcije,

593 Joseph Kosuth, "Statement", iz: *Information*, MOMA, New York, 1970, str. 69

594 Džozef Košut, "Uvodna beleška", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 23.

značenja i upotrebe ma kakve i svih propozicija (umetničkih) i na posmatranje unutar koncepta koji se odnosi na osnovni termin “umetnosti”.<sup>595</sup>

Kosuthova zamisao konceptualne umetnosti i umetnika-istraživača se oslanja: (a) na analogije umetnosti i jezika i (b) na prekoračenju koncepta umetnosti, zasnovanog na načelima produkcije, u koncept umetnosti, zasnovan na načelima intelektualnog, pretežno spoznajnog karaktera. Analogija umetnosti i jezika je potencijal koji omogućava da se umetnik postavi i definiše ne samo kao proizvođač objekta, situacija ili događaja, već kao subjekt čiji je zadatak da istražuje pitanja i probleme same umetnosti. Dok je pomak od formalističke umetnosti ka reaktivnoj pomak u istoj ravni evolucije i transformacije formalno-tehničkih zahteva umetničke produkcije, dotle je zamisao konceptualne umetnosti (definisane kao istraživanje prirode umetnosti) iskorak ili preskok iz jednog mogućeg sveta umetnosti u drugi mogući svet. Sistem odnosa koji uspostavlja konceptualni umetnik (umetnik čiji je zadatak da istražuje prirodu umetnosti) strukturalno i aksiološki je različit od sveta u kome deluje umetnik proizvođač objekta, realizator situacija ili učesnik događaja:

Uz pomoć analogije, umetnost u budućnosti može postojati kao vrsta filozofije. Ovo će se dogoditi jedino ukoliko umetnost ostane “samosvesna” i ukoliko se bavi sobom u relaciji sa problemima umetnosti, menjajući se sa njima. Ako umetnost zaista postane “filozofija uz pomoć analogije”, ona će to postati jer je njena intelektualna strogost (u terminima umetnikove sposobnosti da stvara) po kvalitetu jednaka najboljem mišljenju iz prošlosti.<sup>596</sup>

ili

Moj je rad kontinualno istraživanje u kojem nijedan deo nije važniji ni konačniji od drugog. Pokušavam da ne razmišljam o radovima kao o individualnim *komadima* – što je način mišljenja preostao iz skulpture: specifičan i manje-više ikoničan. Stalno pokušavam da održim da mi rad bude opšti jer je to sfera apstraktnog.<sup>597</sup>

Kosuthove postavke utemeljenog i radikalnog konceptualizma, a to znači apstraktna, tautološka i analitička strategija, podrazumevale su istraživanje konceptualnih, mentalnih, lingvističkih i semiotičkih aspekata strukturalnih i aksioloških odnosa u svetu umetnosti bez preispitivanja kulturalnih uslova konkretne zajednice umetnika, kritičara, potrošača. Kosuthove idealizovane sheme odgovaraju okvirima istraživanja logičkog pozitivizma i analitičke filozofije, tj. Wittgensteinovom preispitivanju autonomnih procedura promišljanja filozofije iz filozofije. Kosuth je umetnik koji umetnost preispituje u umetnosti. Da bi je preispitivao, on u metajezikom smislu konstituiše hijerarhije analitičkih diskursa ili njima odgovarajućih primera.

Zaokret, a time i kritika konceptualne umetnosti u Kosuthovom radu verovatno ima dva ishodišta: (1) neuspeh konceptualne umetnosti u subverziji tržišta i, još bitnije, (2) razumevanje da priroda umetnosti nije jednorodna, već da je složena i zamršena, tj. da analogije lingvistike i filozofije sa umetnošću pripadaju jednom domenu rada, a da istraživanje kulturalnih dimenzija umetnosti daje odgovore druge vrste. Kosuthova kritika konceptualne umetnosti nije do kraja sprovedena, njegov rad (i kada je autokritičan) ostaje uvek jedan od retkih primera eksplicitnog teorijskog konceptualizma. U odnosu na tržište Kosuth je promenio nekoliko pozicija koje odgovaraju njegovoj umetničkoj evoluciji. Šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, u periodu stilskog konceptualizma, on je bio negativan prema tržištu i uklopljenosti u tržište, smatrajući da delo koje nije morfološki utemeljeno subvertira tržišnu i njoj odgovarajuću teorijsku aksiologiju. Sredinom sedamdesetih, u periodu časopisa *The Fox*, smatrao je da antropološki i ideološki rad u smislu neomarksističke kritičke analize razotkriva potencijalne izvore moći tržišnih okvira sveta umetnosti. U izmenjenim kulturalnim uslovima osamdesetih godina, on smatra da treba sačuvati i uvećavati svoj uticaj upravo kroz delovanje u institucijama sveta umetnosti. U svim promenama strategija analitičkog rada ostaje bazična, ali se menja nadgradnja koja sredinom sedamdesetih korespondira antropologiji i neomarksističkoj kritici, a osamdesetih poststrukturalističkoj dekonstrukciji značenja. Kosuthov cilj nije bio razvoj složene spekulativne teorije, već razvoj efikasne i pragmatične teorije koja može da odgovori na konkretne zahteve i izazove sveta umetnosti. Kosuthov rad nije evoluirao u sve složenije teorijske i spekulativne rasprave, već je težio kulturalnoj analizi kroz transformacije modela propozicije. Model propozicije je primenjen prvobitno na jednostavne i tautološke odnose vizuelnog i diskurzivnog rada, a ciljevi istraživanja su bili usmereni na eksplikaciju bazičnih primena modela propozicije. U kasnijem radu model propozicija je primenjivan kao pomoćno sredstvo u lociranju složenih značenjskih odnosa, značenje nije ništa drugo do vrsta kulturalnog i institucionalnog odnosa diskurzivnog i nediskurzivnog. Kosuthova pozicija je tu radikalno relativistička pošto on odnose diskurzivnog i nediskurzivnog posmatra i definiše u funkciji kulturalnih potencijala koji se mogu svesti na normu, pravilo, pozadinsku složenost navika i običaja itd. Ontološkoj određenosti rada on pretpostavlja kulturalne transformacije i transfiguracije

595 Džozef Košut, “Uvodna beleška”, str. 23.

596 “Four Interviews”, intervju sa A. R. Rose, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 14.

597 Intervju za izložbu *Prospect 69*, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 18.

značenja umetničkog rada. Značenja umetničkog rada za njega nisu posledice ontologije umetničkog rada ili ontologije jezika kome su umetnički rad i praksa analogni, već su značenja umetničkog rada i njima odgovarajuća nestabilna i promenljiva ontologija funkcije kulturoloških modusa koji se ispoljavaju kroz specifične umetničke radove i posredstvom njih. Ideja umetničkog dela kao segmenta istraživanja, a ne kao finalnog proizvoda, konstanta je Kosuthove prakse koja se i danas može u jednom opštijem smislu smatrati konceptualističkom. O ranom Kosuthovom radu se može govoriti kao o “stilskom konceptualizmu”, a o istraživanjima posle sredine sedamdesetih godina može se govoriti kao o otvorenom konceptualističkom gledištu.

U tekstu “(Notes) on an Anthropologized Art” Kosuth je došao do bitne i preusmeravajuće teze o *kontekstu*, čime je pripremio teren za uvođenje antropološke i kulturalne analize u teorijsko-umetnički rad:

Usled *neprozirnosti* tradicionalnog jezika umetnosti (slikarstva i skulpture) u šezdesetim, sami objekti (slike ili skulpture) gube *uverljivost* (jezik postaje neproziran). Subjekt je uvek bio u poziciji izvan rada, a nikad “unutar” njega. Time je tokom šezdesetih težišna tačka pomerena od “neverovatnog” objekta na ono što je bilo verovatno i realno: na kontekst. Upotrebljeni objekti ili forme bili su pre artikulacija konteksta nego jednostavni i glupi objekti percepcije.<sup>598</sup>

Logika njegovog razmišljanja mogla je da bude ovakva: (a) umetnički rad je analogan lingvističkom izrazu propozicije, (b) značenja lingvističkih izraza propozicija zavise od pravila iskazivanja, (c) pravila iskazivanja su određena kontekstom iskazivanja, (d) značenja umetničkog dela su određena kontekstom njegovog produkovanja i funkcionisanja. Drugim rečima, značenje umetničkog dela je funkcija konteksta, a zadatak umetnika jeste da istraži funkcije konteksta. U tekstu “Artist as Anthropologist”, pisanom za prvi broj časopisa *Fox*, Kosuth je suočio svoje studije antropologije<sup>599</sup> i tada aktuelne neomarksističke kritike sveta umetnosti i kulture. U tekstu su razmatrana tri nova pojma: “umetnik -kao-antropolog”, “antropologizirana umetnost” i “naivne forme umetničke aktivnosti”. Sintagma “naivne forme umetničke aktivnosti” označava modernističku praksu zasnovanu na poverenju u naučnu metodologiju i permanentni progres. Konceptualna umetnost je praksa koja eksternalizuje, čini direktno dostupnim, spoznatljivim i izgovorljivim, svojstva umetnosti koja su u istoriji modernizma kao prećutno znanje uvek bila internalizovana, tj. podrazumevana i neizgovorljiva. U konceptualnoj umetnosti je došlo do rascepa između teorijske konceptualne umetnosti i stilske konceptualne umetnosti. Stilska konceptualna umetnost je prihvaćena kao jedna od varijanti naivnog modernizma, kao parastilska alternativa slikarstvu i skulpturi. Teorijska konceptualna umetnost je teorija kroz koju se preispituje sistem umetnosti. Razvoj teorijske konceptualne umetnosti, po Kosuthu, ide u smeru antropologizirajuće umetničke aktivnosti, a umetnik preuzima ulogu antropologa. Tu se javlja iskorak od antropologije kao nauke. Antropologija kao nauka podrazumeva da naučnik antropolog proučava društvo kome ne pripada. Društvo koje proučava za njega je spoljašnji objekt, čime se obezbeđuje naučna ili pronaučna objektivnost. Nasuprot antropologu, umetnik prihvata antropološke metode, znanja, vrednosti i uverenja, ali izučava, problematizuje, modeluje ili prikazuje društvo (kulturu i svet umetnosti) kome pripada:

Umetnička aktivnost se sastoji od kulturalne moći govora. Kada se govori o umetniku kao antropologu, govori se o umetniku koji preuzima sredstva koja antropolog koristi pošto u drugoj kulturi pokušava da postigne moć govora. Umetnik pokušava da postigne moć govora u sopstvenoj kulturi. Postizanje kulturalne moći govora za umetnika je dijalektički proces koji se, jednostavno rečeno, sastoji od pokušaja da se na kulturu utiče i da se od nje istovremeno uči (da se teži njenom prihvatanju), i da ona povratno utiče na umetnika. Umetnikov uspeh treba razumeti u terminima njegove prakse. Umetnost znači praksu, pa je svaka umetnička aktivnost, uključujući i aktivnost teorijske umetnosti praksiološki. Istoričari umetnosti i kritičari se tradicionalno ne smatraju umetnicima, jer su oni usled modernizma (scijentizma) uvek zadržavali položaj izvan prakse (što je bilo nužno u pokušaju da se pronađe objektivnost), čime su oni kulturi pridodali status prirode. Zato su se umetnici uvek osećali otuđeni od istoričara umetnosti i kritičara. Antropolog pokušava da razmatra druge kulture (on u njima postaje okretan) i svoje razumevanje prevodi u razumske forme (etnički) razumljive njegovoj kulturi. Antropologov je problem u tome što je on izvan kulture koju proučava. Interesantno je da aktivnost umetnika-kao-antropologa nije spoljašnja, ona je mapiranje internalizujućih kulturalnih aktivnosti njegovog društva.

Možda je umetnik-kao-antropolog sposoban da obuhvati ono što antropolog nikada nije uspeo. Nestatično prikazivanje umetnikove (i kulturalne) operacionalne infrastrukture cilj je antropologizovane umetnosti.

598 Joseph Kosuth, “(Notes) on an Anthropologized Art”, *Kunst bleibt Kunst Cologne*, Kunstverein, Cologne, 1974, str. 236.

599 Kosuth je studirao antropologiju kod Boba Scholtea i Stanleyja Diamonda, Graduate Faculty of the New School for Social Research.

Želja da se postigne razumevanje ljudskog uslova ne znači da se traga za religiozno-naučnom *istinom*, već pre da se aktivira stanje naše uspostavljene interakcije.<sup>600</sup>

U navedenom odlomku Kosuth iznosi definicije karakterističnih pozicija i ukazuje na transformacije svog mišljenja u konceptualnoj umetnosti i u njoj. Prva distinkcija ukazuje na činjenicu da modernistička kultura u svom pronaučnom vidu locira mogućnost teorijske analize u razdvajanju i distanciranju subjekta i objekta izučavanja. Rascep subjekta i objekta odgovara pozitivističkom pronaučnom pristupu zasnovanom u prirodnim naukama. Kulturalna matrica rascepa subjekta i objekta povezana je sa društvenom podelom rada i sa mehanizmima teorijskog diskursa. Da bi zadovoljio kriterijume pronaučne objektivnosti, teorijski diskurs mora biti izvan proučavanog konteksta ili izvan jezika koji izučava, a to znači da se moraju nužno konstituisati spoljašnje discipline metajezičkog karaktera. U tom svetlu Kosuth vidi i status kritike i istorije umetnosti, one su discipline izvan prakse umetnosti čiji je objekt praksa umetnosti. Kosuthova kritička pozicija je zasnovana u tri koraka: (1) umetnost se shvata kao kontekst specifične prakse u kojoj su znanje i umeće povezani, može se ukazati i na podudarnost Kosuthovog antropološkog modela umetnosti i Dantoovog koncepta sveta umetnosti koga ne čine samo dela već i poznavanje istorije, teorije itd. umetnosti, (2) umetnost se prepoznaje kao kulturalni kontekst, a ne kao kontekst analogan prirodi ili statusu prirode u prirodnim naukama i (3) zadatak je umetnika koji istražuje *prirodu* umetnosti, da eksplicira funkcije, značenja i vrednosti konteksta u kome umetnost egzistira. Zadatak umetnika jeste da teorijski eksternalizuje (učini vidljivim, izgovorljivim i razumljivim) *prirodu* aktivnosti i sveta koji konstituše, kome pripada i u kome deluje:

Umetnik-kao-antropolog, kao izučavalac kulture, ima zadatak da artikuliše model umetnosti, čija je svrha da razume kulturu i da njenu implicitnu prirodu učini eksplicitnom – internalizujući njenu *eksplicitnost* (praveći je, opet, implicitnom) itd. Ovo nije jednostavna kružnost pošto su umetnici stalno u interakciji i socioistorijski su locirani.<sup>601</sup>

Uvodeći termin “postmoderna” da označi kulturu tehnološke ere i kulturu posle grinbergovskog modernizma, Kosuth ukazuje da model kulturalne analize ne preuzima kriterijume istine i značenja iz objektivne analize, ali ni iz subjektivne internalizacije koja ne odgovara našoj tehnološkoj eri, već iz složenih odnosa i funkcija konkretne kulture. Naznačena pozicija rezultira relativističkim i institucionalnim definisanjem umetničke prakse. U pitanju je kritičko distanciranje od pronaučnih koncepcija interpretacije umetnosti, ali, sinhrono, i od proekspresionističkih i vitalističkih shematizacija kulture. U stejntmentu štampanom povodom izložbe u galeriji Leo Castella januara 1975. Kosuth je relativistički kulturalni model interpretacije definisao ukazujući: (a) da je istorija ljudski produkt i da je zato dostupnija i razumljivija od prirode, (b) da su istoriografija, mitologija i umetnost kulturalne tvorevine, (c) da je ideologija subjektivna, tj. da njena značenja zavise od intersubjektivnosti zajednice, (d) da:

Umetnost, antropologija i istorija imaju bar dve zajedničke osobine: kreativne su i konstitutivne.<sup>602</sup>

Za razumevanje Kosuthovog rada bitno je pitanje odnosa analitičkih pozicija (ranog konceptualizma) i antropološke teorije (kasnog konceptualizma). Ova dva modela na prvi pogled izgledaju protivrečna: (1) analitički model je izveden iz logičkog pozitivizma i analitičke filozofije, (2) antropološki model iz okvira neomarksizma i socijalne antropologije. Analitički model je “antihumanistički” po tome što su pojmovi subjekta i kulture izvedeni kao tehnički termini metashematizacija istraživanja jezika, znanja i percepcije. Antropološki model je humanistički, po tome što pojam subjekta, kao i aksiološke i strukturalne povezanosti subjekata (tj. kulture), uzima za objekt rada i mišljenja. Ako bi se uvažile naznačene činjenice, Kosuthov rad bi se video u diskontinuitetu, što je on sredinom sedamdesetih godina verovatno i želeo:

Stariji naučni analitički metod je bio pasivan (značenjem se oslanjao na institucije); dinamika novih radova mora se delimično sastojati u otkrivanju kontradikcija, a kao takva ima zadatak da umetnost, kako je postavljena u današnjim kulturalnim institucijama, liši mitske strukture.<sup>603</sup>

Međutim, zapažaju se i dve konstante koje ukazuju na dijahronu povezanost njegovih interesovanja: (a) zasnivanje umetničke prakse kao teorijskog istraživanja prirode umetnosti i (b) radikalni relativizam. Zasnivanje umetničkog rada kao teorijskog istraživanja u ranom konceptualizmu bio je iskorak iz produkcije objekta (objekata) u produkciju jezičkih konstrukcija i, povratno, teorijsko redefinisanje pojma umetnosti. Nasuprot uobičajenom pristupu teoriji, koji za umetnike znači izlazak iz umetničke prakse i sticanje objektivne distance u institucijama kritike i istorije umetnosti, Kosuthov konceptualistički pristup teorijskom radu izveden je iz konteksta umetnosti transformacijom bitnih aspekata

600 Joseph Kosuth, “The Artist As Anthropologist”, *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 26–27.

601 Joseph Kosuth, “The Artist As Anthropologist”, str. 28–29.

602 Joseph Kosuth, “The Artist As Anthropologist”, Part III, fusnota 2, str. 30.

603 Joseph Kosuth, “1975”, *The Fox*, New York, 1975, str. 90.



umetnosti. Drugim rečima, nisu potencirani čulno pojavni aspekti umetničkog dela, već lingvistička određenost odnosa u svetu umetnosti. Naznačene transformacije umetničkog rada u teorijski rad ne bi bilo bez lingvističkog relativizma analitičke filozofije jezika i Kosuthovih analogija između objekta i jezika uspostavljenih posredstvom modela propozicija. Po lingvističkom relativizmu značenja jezika nisu određena spoljašnjom referencom, već javnim pravilima i procedurama jezičkih igara. Analitička teorija ne vodi ka sociološkoj i kulturalnoj raspravi, već ka apstraktnoj strategiji opisivanja i objašnjavanja jezičkih modela. Antropološka analiza može da se shvati kao semantička, aksiološka i ideološka nadgradnja primarne logičke i konceptualne analize. Apstraktnim analitičkim shemama je pridodata rasprava konteksta sveta umetnosti i kulture čime je apstraktni sinhronijski model propozicije i propozicionog shemiranja zadobio istorijsku i kulturalnu lokaciju. Značenja analitičke propozicije nisu određena samo logičkim i konceptualnim potencijalom jezičkih izraza propozicije, već su određena i kulturalnim u kojoj nastaju i funkcionišu. Analitička teorija locira, opisuje i objašnjava relacije propozicije i pravila. Ona ukazuje na to kako se propozicije izvode iz odgovarajućih pravila. Antropološka teorija opisuje specifičnu i izdiferenciranu kulturu u kojoj se proces rada sa propozicijama odvija. Po Kosuthu, "antropologizirajuća umetnost" se odnosi na istraživanja institucionalnih kontradikcija i ideologija visokog modernizma. U tom smislu njegova su istraživanja postmodernistička, pošto je modernistički svet umetnosti prvostepeni objekt njegovih produktivnih i teorijskih spekulacija. Iz naznačenih pretpostavki, shematizacija i stavova može se zaključiti da rad u umetnosti Kosuth shvata kao prezentaciju složenih hijerarhija diskursa kulture i diskurzivno determinisanih pojavnosti umetnosti koje konstituišu poligon (situaciju ili događaj) za razumevanje i objašnjavanje prirode umetnosti i kulture. Ako se rad u umetnosti definiše kao hijerarhija ili registar diskursa i čulnih pojava, tada se analiza sinhrono može sprovoditi na različitim nivoima hijerarhija pojavnosti umetnosti i kulture. U tom smislu, (1) rad na transformaciji vizuelnih sistema u diskurzivne sisteme, (2) rad sa analitičkim propozicijama, (3) rad sa apstraktnim semantičkim kontekstima i (4) antropološka neomarksistička hermeneutička analiza kulturalnih konkretnih konteksta kulture, predstavlja jedan od mogućih pristupa složenostima paradigme umetnosti i njenim zavisnostima od konteksta kulture. U tekstu "1975"<sup>604</sup> skicira se složena hijerarhijski strukturirana analiza: (a) ukazujući na relacije tautologije i hermeneutičkog pristupa i (b) ukazujući na ambivalentnost umetničkog rada, ostvarenu kroz implicitnu i eksplicitnu teoriju. Tautologija kao formalni (umetnički) model u funkciji je hermeneutičke analize. Polazna procedura postavljanja rada zasnovana je na formalnoj tautološkoj mapi deskripcija, dok je proces razumevanja (objašnjavanja i interpretiranja) dijalektički (ili dinamički) hermeneutički postupak. Pri definisanju hermeneutičke metode Kosuth polazi od Scholteovog antropološkog određenja po kome hermeneutički pristup razmatra povezanost istorijske svesti i etnološkog razumevanja, tj. povezanost iskustva i realnosti, u tekstualnoj interpretaciji:

Sopstvene paradigmatске osnove moguće je rekonstruisati pomoću modela tako da one u sopstvenu autorefleksivnost sistematski uključe autokritiku.<sup>605</sup>

U domenu konkretnog umetničkog rada delatnost umetnika-kao-antropologa ostvaruje se konstruisanjem (tautoloških ili njima sličnih) formalnih modela koji se zatim testiraju u odnosu na konkretne kulturalne uslove nastanka ili funkcionisanja. Tada dolazi do autokritičke i autorefleksivne modifikacije diskursa u umetnosti i o njoj. Umetnički radovi – modeli (teorijski objekti) nemaju fiksnu ontologiju koja determiniše njihova značenja, njihova je ontologija determinisana relativnim i zavisnim od konteksta kulturalnim međurelacijama. Rad u umetnosti ima aspekte teorijskog bavljenja bilo da je formulisan na nivou komada ili na nivou tekstualne analize. Zaključni deo Kosuthovog spisa "1975" odnosi se na politički status umetničkog rada i odgovarajuće teorije. Problem se može svesti na pitanje: ako umetnički rad zavisi od konteksta i uključuje sociopolitička značenja, da li on prikazuje socijalnu i političku realnost? Pozitivan odgovor na ovo pitanje doveden je do utilitarnog zahteva, tj. očekivanja da umetničko delo bude realistička reprezentacija kulture i društva. Realistička reprezentacija kulture i društva nije neutralna semantizacija komada, već eksplikacija političkog gledišta i stava sa materijalnim konsekvencama:

Više ne pravimo umetnost, mi direktno pravimo kulturu.<sup>606</sup>

Kada je atmosfera Fox-ovog idealizma bila iscrpljena, Kosuth je u tekstu "Within the Context"<sup>607</sup> rekapitulirao svoj rad, autokritički korigujući konceptualno lingvistički formalizam i politički aktivistički idealizam razradom hermeneutičke i dekonstruktivne metodologije rasprave značenja. Hermeneutička i dekonstruktivna metodologija rasprave značenja nije apolitička, već je i politička, što znači da političku dimenziju uključuje kao jedan, ali ne i jedini, od aspekata međurelacija umetnosti i kulture. U pitanju je zapažanje i lociranje činjenica koje pokazuju da su tradicionalni jezici umetnosti funkcije šire organizovanih sistema značenja modernističke kulture kasnog kapitalizma. Tradicionalni jezici umetnosti su kontrolisane zone specijalizovanog tržišta, koje se prividno pokazuju kao nezavisne od širih sistema

604 Joseph Kosuth, "1975", str. 91–93.

605 Joseph Kosuth, "1975", str. 92.

606 Joseph Kosuth, "Work", *The Fox* no. 3, New York, 1976, str. 117.

607 Joseph Kosuth, *Within the Context: Modernism and Critical Practise*, Coupure, Ghent, 1977, str. 14–15.

značenja kulture i društva. Konceptualna umetnost je redefinisana kao kritička praksa, direktno i eksplicitno ukorenjena u međurelacijama umetnosti i kulture, tj. ukorenjena u širim područjima organizovanih institucionalnih semantizacija. Ona svoju kritičku funkciju ostvaruje time što se konstituiše u procesu samorazumevanja svog mesta u područjima širih organizovanih institucionalnih semantizacija. Ona započinje kao samokritika, da bi u razbijanju tradicionalnog okvira slikarstva i skulpture dosegla do uvida da umetnost zahteva značenje; istovremeno, konceptualna umetnost otkriva i uslove sopstvene institucionalizacije. Naznačenu kružnost od dekonstrukcije tradicionalnih jezika umetnosti do institucionalizacije “nove prakse” i od dekonstrukcije institucionalnog uzglobljenja konceptualne umetnosti u okviru visoke kulture poznog modernizma do iskoraka ka postmodernosti jezika citata, kolaža i montaže, Kosuth prikazuje u tekstu kao hermeneutičko kruženje transformacija značenja. Hermeneutičko kruženje transformacija značenja u umetnosti, za Kosutha, postaje model širih kulturalnih semantizacija. Kada on kaže da posmatrajući umetnost vidimo kulturu, on ne misli na doslovne mimetičke reprezentacije ili aktivističke neomarksističke analogije, već na postojanje semantičke matrice koja je zajednička kulturi i umetnosti. Semantička matrica je determinisana kontekstualnim funkcijama. Izložena zamisao je rezultat sinhronne primene konceptualističko-analitičkog i antropološko-ideološkog modela. Konceptualistički analitički rad je zasnovan kao formalna kritika i istraživanje prirode umetnosti, međutim, postojala je i tendencija da se preobrati u idealizovani, pozitivistički i lingvistički purizam. Antropološke i kulturalne studije su bile regulativne i autokritičke. Autokritički i ideološki rad uveo je konceptualnu umetnost u konkretnost kulturalne semantike, mada je postojala tendencija da se pretvori u kvazisocrealizam. Za Kosutha, konceptualno-lingvistički rad i antropološko-kulturalne studije su u međusobnoj autoreglativnoj ulozi. Naglašavanje kritičkih metoda i usmerenost na složen problem značenja kulturalnih entiteta na različitim stupnjevima diskurzivnosti pružilo je osamdesetih godina osnovu za kritičku dekonstruktivnu teoriju značenja. Kosuth je želeo da stvori kritičku umetnost koja bi bila skeptička, a ne projektivna i utopijska praksa.

Kosuthova teorija umetnosti se razvijala u rasponu od stejtmenta bliskog spisima minimalnih umetnika, preko zasnivanja teorije umetnika različite od teorije kritičara, istoričara umetnosti ili estetičara, do kritičke prakse koja se može smatrati teorijom u umetnosti. Stejtment govori o namerama i ciljevima umetnika. Teorija umetnika je autorefleksivni pomak od uvida u probleme sopstvene prakse do deskripcije, objašnjavanja i interpretacije svog rada i njegovih relacija sa svetom umetnosti. Zamisao teorije umetnika realizuje su premeštanjem teoretičara iz hijerarhijskog prostora izvan umetnosti u kontekst umetnosti. Jednorodna produktivna prvostепенost umetničkog rada se redefiniše u hijerarhiju diskursa (od prvostепенog do n-to stepenog) pa umetnički rad funkcioniše i kao delo i kao segment teorijskog istraživanja. Zamisao teorije u umetnosti (sam Kosuth ne upotrebljava ovaj termin) otkriva se u stavovima da se značenja umetničkog rada u kontekstu umetnosti ili kulture ostvaruju kroz međurelacije i posredstvom njihovih transformacija. Kosuthov rad, koji materijalno ne mora da se menja, u funkciji konteksta (analitičke filozofije, antropologije, neomarksizma, poststrukturalizma itd) zadobija različita značenja i usmerenja mogućih čitanja i rekodiranja.

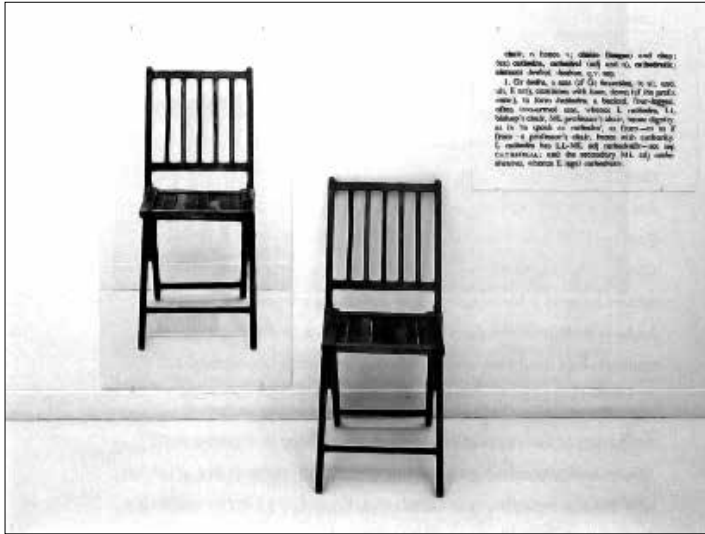
Kosuth metodološki barata sa dve procedure: (a) sa zamislama startegije *ready made*-a i (b) sa modelom analogije. Strategije *ready made*-a su proširene i nadopunjene Wittgensteinovom koncepcijom upotrebe i uvedene su u domen teorijskog i jezičkog rada. *Ready made* Kosuthu omogućava da pokaže da značenja umetničkog rada nisu posledice morfološke ontologije dela ili relacija dela i sveta, već da su funkcije konteksta u kome se delo pojavljuje, funkcioniše i troši. Strategija *ready made*-a se u njegovom radu menjala od intencionalne odluke umetnika da prezentuje vanumetničku propoziciju kao propoziciju umetnosti do stava da je moguće promeniti značenja *komada* bez promene vizuelne morfologije. Kosuth je sve ključne transformacije uobičajenih relacija sveta umetnosti, prakse umetnosti, sproveo metodom analogije. On je model propozicije, a time i jezika, kao i zamisao kontekstualnih funkcija, uveo pretpostavljajući da postoje izvesne sličnosti između *paradigme umetnosti*, *paradigme jezika* i *paradigme kulture*. Analogija je osnova konstituisanja teorijskih modela i prenošenja modela iz konteksta u kontekst. U spisu “History For” on konceptualnu umetnost definiše sledećim rečima:

Od početka sam smatrao da je karakteristika konceptualne umetnosti bilo razumevanje umetnosti kao postfilozofske aktivnosti koja, kao praksa, konstituiše istraživanje produkcije značenja u kulturi.<sup>608</sup>

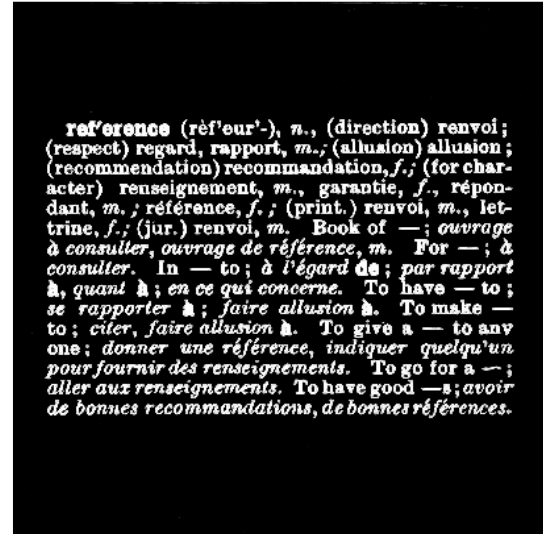
Sintagma postfilozofska aktivnost nije izvedena kao epohalni dijalektički obrt, kao u hegelovskoj spekulativnoj konstrukciji kraja umetnosti,<sup>609</sup> već iz aproksimativne sličnosti analize u umetnosti i filozofskog istraživanja prirode umetnosti. Jezik umetnosti, za Kosutha, nije bio poistovećen sa semiotičkim znakovnim modelovanjem vizuelnih pojavnosti. On je analoški utvrđivao sličnosti između lingvističkog sistema, u kome se značenjski određeni lingvistički elementi upotrebljavaju smisleno, i sistema vizuelnih umetnosti u kome se elementi ili složene nelingvističke pojave upotrebljavaju na smislen i značenjski odrediv način. Umetnička propozicija je analogna lingvističkoj propoziciji, a na isti način je po, postojećoj sličnosti, i izraz umetničke propozicije (objekt, situacija ili događaj), analogan izrazu lingvističke

608 Joseph Kosuth, “History For”, *Flash Art*, Nov–Dec, 1988, str. 102.

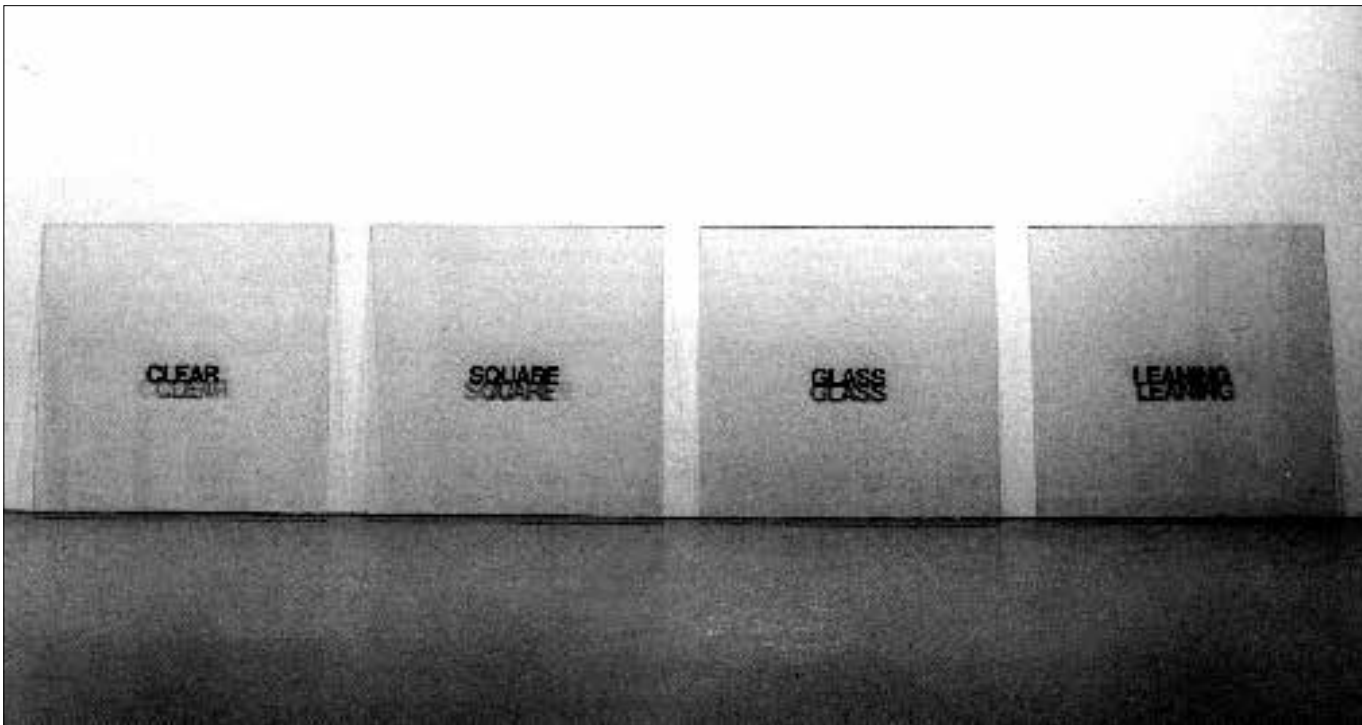
609 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.



Joseph Kosuth, *Jedna i tri stolice*, 1965.



Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea)*, 1968.



Joseph Kosuth, *čisto, kvadratno, stakleno, oslonjeno*, 1965.

propozicije (rečenici, tekstu, diskursu). Kosuthova vezanost za filozofiju (od analitičke filozofije, preko antropologije i marksizma, do poststrukturalizma i nazad ka Wittgensteinu) određena je, pored analoške dimenzije, i nužnošću autorefleksivnog i autokritičkog preispitivanja umetnosti i filozofije:

U vremenu akademske filozofije i poezije beskućnice, filozofiju čini konkretnom ideja umetnosti koja ponovo promišlja sebe (što ne može da učini a da ne uključi svet značenja koji je stvara).<sup>610</sup>

Ako umetnost, ustanovljavajući analogiju između propozicija filozofije i propozicija umetnosti, preuzima izvesne filozofske funkcije, ona filozofiju, čiji tokeni nisu izvan diskursa, proširuje tokenima umetnosti. To je prvi i nulti nivo konkretizacije filozofije. Drugi, složeniji nivo je taj što se i filozofija ne razumeva samo kao teorija drugog stepena (deskripcija, objašnjenje i interpretacija), već se i posmatra u funkciji materijalnog konteksta kulture i procesa konstituisanja značenja. To je čvor u kome se Kosuth susreće sa poststrukturalističkom dekonstrukcijom značenja.

### Analitički radovi – primeri

U tekstu “Umetnost posle filozofije” Kosuth je instalaciju *Prozirno kvadratno staklo oslonjeno*<sup>611</sup> (1965) označio kao svoje prvo konceptualističko delo. Instalaciju čine četiri kvadratna stakla koja su jednom ivicom na podu a drugom se oslanjaju na zid. Na sredini svakog komada štampanim slovima je ispisana po jedna reč: CLEAR (prozirno), SQUARE (kvadratno), GLASS (stakleno) i LEANING (oslonjeno).

Rani Kosuthovi radovi se odnose na problem razlikovanja koncepta i upotrebljenog materijala,<sup>612</sup> razlikom između diskurzivne i nediskurzivne pojavnosti. Želeo je da naznačeni rascep eliminiše. Poništavanje razlike između koncepta i materijala, diskurzivnog i nediskurzivnog, pravi je Kosuthov rad, a ne instalacija koja se pred posmatračem pojavljuje. Instalacija je samo token konceptualne operacije, a kao token ona je u funkciji prezentacije umetnikove zamisli eliminacije razlike između ideje i materijala, odnosno diskurzivnog i nediskurzivnog. Zapažaju se tri bitna elementa Kosuthove prakse i teorije: (a) intencija, (b) token i (c) koncept. Zamisao intencije može da se shvati u evolutivnoj liniji od Juddovog stava: “Ako neko zove to umetnošću, onda to stvarno jeste umetnost”, ka koncepciji *jezičkih igara, gde* intencija igrača određuje značenja elemenata igre. Drugim rečima, da bi se razumeo Kosuthov rad neophodno je da se poznaju njegove namere. Zamisao tokena je povezana sa stavom i namerom da ne stvara umetnička dela (komade) već da sprovodi istraživanje. Tokenima Kosuth demonstrira pojedine ideje. Tokeni imaju indeksnu funkciju, u službi su koncepta koji treba realizovati i prikazati na različite načine. Pojavnost tokena je podređena konceptualnim zahtevima istraživanja i načelno je neutralna. Koncept (ideja ili zamisao) središte je Kosuthovih interesovanja, koncept je objekt njegovog rada i istraživanja. Izlažući različite tokene izlagao je jedan te isti koncept, tražeći pravi modus prezentacije. Termin prezentacija označava prisustvo, pokazivanje i demonstriranje, a ne prikazivanje (reprezentovanje). Prikazivanje se zasniva na konvencijama posredovanja, a prezentovanje na konvencijama pokaznosti.

Rad *Prozirno kvadratno stakleno oslonjeno* izveden je sa vizuelno neutralnim materijalom: staklom. Objekt pred posmatračem određuje je odnos stakla i zapisa. Uspostavljajući odnose između različitih vizuelnih pojavnosti Kosuth naglašava *relaciju*, ali, za razliku od minimalne umetnosti gde relacija pripada prirodi poretka (strukturiranja) ili iskustvu percepcije, ovde je relacija uvod u razumevanje koncepta i uokvirenja odnosa objekta i diskurzivnih punktuacija čije su reference pojavnosti, stanja i odnosi objekta:

Očito je da je proboj od perceptivnog ka konceptualnom proboj od fizičkog ka mentalnom.<sup>613</sup>

Relacija između stakla (nediskurzivnog) i natpisa (diskurzivnog) u Kosuthovom radu je tautološka. Zamisao tautologije može se pratiti u nekoliko koraka: (1) polazište može biti Wittgensteinovo određenje tautologije:

U jednom slučaju stav je za sve istinosne mogućnosti elementarnih stavova istinit. Kaže se da su istinosni uslovi tautološki.<sup>614</sup>

(2) u prvom koraku uočava se komad kao materijalni objekt a njegove bitne osobine su: da je proziran, kvadratan, od stakla i oslonjen na zid, (3) u drugom koraku naznačene opise razumevamo kao elementarne stavove, (3) treći

610 “Three Questions and one Answer”, intervju sa K. Linders, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 71.

611 Joseph Kosuth, *Clear, Square, Glass, Leaning* (4 stakla, 122x122 cm), iz *Art Conceptuel I*, CAPC Musee d’art Contemporain de Bordeaux, 1988, str. 95.

612 Catherine Millet, “Joseph Kosuth”, iz: *Joseph Kosuth – Investigations sur l’arte problématique 1965–1973*, ARC – Musée d’art moderne de la ville de Paris, Paris, 1974, str. n.n.

613 “Four Interviews”, intervju sa A. R. Rose, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 13.

614 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1985, str. 95.

korak utvrđuje referentne relacije pojedinačnih opisa izrečenih elementarnim stavovima i komada, (4) četvrti korak je prezentacija bezuslovne istinitosti referentne relacije elementarnih stavova i njihove reference: pravougaonog komada prozirnog stakla oslonjenog na zid. Kosuth u radu ne izlaže pravu tautologiju koja bi bila ostvarena jedino u slučaju da su komad stakla i zapisana reč podjednako konceptualno i čulno pojavno bogati. To bi značilo da je relacija reči i objekta bezuslovno istinita. Staklo i zapisana reč nisu podjednako konceptualno i čulno pojavno bogate, ali su upotrebljene kao da jesu. Reči prozirno, kvadrat, stakleno i oslonjeno neka su svojstva staklenog prozirnog, kvadratnog komada oslonjenog o zid. Ako se, na primer, zadržimo kod reči “staklo” vidimo da ona značenjski nije korespondirajuća i ekvivalentna samo tom komadu, već odgovara i drugim komadima stakla. Reč “prozirno” korespondira (referira) jednoj od osobina površine komada stakla na kome je napisana – komad stakla je proziran ali ima i aspekte površine od koje se odbija svetlost. Upotrebivši staklo i zapis reči kao da su podjednako konceptualno bogati, Kosuth je konstruisao *moгуći svet* ili *jezičku igru* u kojoj oni to jesu. U tom hipotetičkom *moгуćem svetu* ili *jezičkoj igri* staklo nije vizualizacija reči, ali ni reč nije diskurzivna reprezentacija (slika) objekta već su objekt i reč bezuslovno jedno te isto. To da su zapis reči i objekt postavljeni kao identitet (čulno pojavno i konceptualno) posledica je Kosuthovih namera da u umetničkoj praksi (istraživanju) na identičan način pristupa objektima (nediskurzivnostima) i rečima (diskurzivnostima). U pitanju je sinhrona konceptualna aproksimacija komada stakla rečima i aproksimacija značenja jezika pojavnošću. Realizacija *približne tautologije* za Kosutha je pogodan medij ukazivanja na bitna svojstva jezika i mogućnost prezentacije jezika u umetnosti.

U naznačenom modelu *tautologije* diskurzivnog i nediskurzivnog, istraživanje se razvijalo u dva smera: (1) ka konstruisanju sve veće podudarnosti objekta i natpisa – od natpisa se očekuje da bude što približniji i detaljniji opis objekta i u smeru (2) izdvajanja *mentalne reprezentacije* iz konkretne referentne relacije objekta i natpisa.

U radovima sa neonskim natpisima *Jedna boja. Pet prideva*<sup>615</sup> (1966) i *Viđenje čitanje*<sup>616</sup> (1981) istraživani su modusi odnosa što doslovnijeg i iscrpnijeg opisa. Kosuth je težio što idealnijoj shematici tautologije. Rad *Pet prideva* čini zidna postavka sa fluo-cevima crvene boje u obliku slova koja grade reč ‘pridev’. Reč se ponavlja pet puta i svaki put je ispisana na drugom jeziku: ADJECTIVE, ADJECTIE, ADJETIVO, AGGETTIVO, ADJEKTIV. U igri su tri diskurzivno-pojavna nivoa prezentacije: (a) pojavnost svetleće i crvene slovne instalacije na zidu, (b) značenje teksta ispisano fluo-cevima -slovima i (c) naslov rada je iscrpni opis instalacije. Relacija reči “pridev” i crvenih fluo-slova je indirektna i ukazuje na to da delo govori o svojstvu crveno, tj. pridevu “crveno”. Sintagma “svojstvo crveno” izrečena je diskurzivno-nediskurzivno: reč “svojstvo” je saopštena rečju “pridev”, a reč “crveno” je pokazana crvenom svetlošću. U semantičkom posredovanju koncept “svojstvo crveno” i nediskurzivni aspekti (boja svetlosti) posredovani su u diskurzivnoj funkciji. Operacija je karakteristična za Wittgensteinova razmatranja funkcije značenja u *Filozofskim istraživanjima* i *Primedbama o boji*.<sup>617</sup> Značenje sintagme “svojstvo crvenog” je određeno jezikom, ukazivanjem na prirodu reči (koncepta) “svojstvo”, ali i ukazivanjem na nosioca tog svojstva. Između naslova rada *Jedna boja. Pet prideva* i instalacije postoji tautološki odnos zasnovan na što iscrpnijem diskurzivnom opisu čulno pojavne prezentacije. Tekst naslova opisuje ono što se vidi, mada, svakako, nije postignuta idealna shematika tautološkog identiteta diskursa i vizuelnosti. Rad sadrži još jednu bitnu intenciju: vizuelnost je konstanta (boja je jedna i nepromenljiva), ali reč koja referira ka vizuelnom stanju stvari menja se od jezika do jezika. Suočena su dva nivoa prezentacije: čulnopojava (nediskurzivni), koji je nepromenljiv, i jezički (diskurzivni), koji je promenljiv. Naznačena problematika je razrađena u radu *Viđenje čitanje*. Naslov nije opis rada već naznaka usmerenja pažnje na bitne aspekte rada, na činjenicu da je rad ambivalentan: i za čitanje i za gledanje. Čini ga rečenica ispisana plavim fluo-slovima: “Ovaj objekt, rečenica i rad sebe kompletiraju, a pročitano konstruiše viđeno”. Rečenica opisuje ono što se vidi kada je pročitamo i ono što nju čini kao rečenicu i vizuelnu pojavnost. Vizuelna pojavnost je sinhrona: (a) objekt koga čine fluo-cevi na zidu, (b) rečenica ispisana svetlećim slovima, koja govori o načelima svoje pojavnosti i načinima recepcije i (c) umetnički rad koji se sinhrono pojavljuje i kao objekt i kao zapis na engleskom jeziku. Između značenja zapisa rečenice i pojavnosti fluo-slova na zidu postoji delimična tautologija, pošto zapis pre daje shematiku rada nego doslovni opis. Postoji potpuna tautologija između objekta pred okom i rečenice: rečenica je objekt i objekt je rečenica za sve istinosne uslove. To što je rečenica i objekt (ili objekt koji je rečenica) i umetnički rad, već spada u domen intencionalnog umetničkog čina i odluke, pa je u pitanju samo delimična tautologija. Deo rečenice koji govori o recepciji rada obrazuje pravu tautologiju između viđenog, pročitano i zapisano u rečenici. Dok čitamo “... dok pročitano konstruiše viđeno” mi to i vidimo, a i značenje pročitano teksta se podudara sa viđenim i pročitanim. U opisanim radovima se otkriva bitno svojstvo konceptualne umetnosti, koje je odvajanje od potencijala minimalne umetnosti: umetnički rad je hijerarhija pojava i diskurzivnih aspekata, a ne jednorodni specifični objekt direktne i doslovne minimalističke percepcije.

615 Joseph Kosuth, *One Color. Five Adjectives* (1966), iz: *Exchange of Meaning / Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 173.

616 Joseph Kosuth, *Seeing Reading (Two C. & A.A)* (1981), iz: *Documenta 7* vol. II, Kassel, 1982, str. 180.

617 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, NOLIT, Beograd, 1980; i Ludvig Vitgenštajn, *Opaske o bojama*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

U radovima sa rečničkim definicijama Kosuth je razvio problem *ready madea*, tj. metod preuzimanja vanumetničkog, pojave i njegove prezentacije u kontekstu umetnosti. Za razliku od Duchampa, Kosuth je strategiju *ready madea* primenio na apstraktne i diskurzivne vanumetničke pojave: rečničke definicije pojmova. Ispitivao je različite nivoe tautoloških relacija teksta i vantekstualnog. Druga verzija rada *Prozirno kvadratno stakleno oslonjeno* izvedena je tako što su četiri kvadratna komada stakla oslonjena na zid, a iznad svakog je na zidu postavljena uvećana rečenička definicija pojma prozirno, kvadrat, staklo i oslonjeno. Prvi nivo rada je ustanovljenje referentne relacije između rečničke definicije i komada stakla. U pitanju je nivo verifikacije teksta, tj. utvrđivanja značenja teksta ukazivanjem na njegovu referencu. Drugi nivo je građenje, u Kosuthovom maniru, delimične tautologije između tekstualne definicije i objekta na koji se odnosi definicija. Aproksimativno se može reći, a to je jedna od bitnih pozicija konceptualne umetnosti, da u prezentaciji rada tekstualna definicija može zameniti objekt i da objekt može zameniti tekstualnu definiciju. Umetnički rad je interpretativno (hermeneutičko) kruženje između objekta i diskursa o objektu. Treći nivo rada je uspostavljen građenjem mape mentalnih reprezentacija. Pogledajmo, na primer, kvadratni komad stakla iznad koga stoji rečnička definicija reči prozirno. Prozirnost je bitan aspekt pravougaonog komada stakla. Vizuelno opažamo da je staklo prozirno. Rečnička definicija reči clear u formi diskurzivne generalizacije ukazuje na bitni aspekt stakla. Sledeći vitgenštajnovski metod iz *Filozofskih istraživanja* može se reći da posmatrač komada stakla i čitalac rečničke definicije uspostavljaju mapu rekonstrukcija referentnih relacija komada stakla i tekstualne definicije. Mapa rekonstrukcija referentnih relacija komada stakla i tekstualne definicije jeste koncept prozirnosti stakla koji podržava mentalno predočavanje prozirnosti stakla. Sinhronicitet tekstualne definicije i pojavnosti komada stakla osnova su uobičajena mentalne reprezentacije. Puteve Kosuthovog razmišljanja možemo pratiti pozivajući se na Wittgensteinovo uočavanje povezanosti imena i imenovanog objekta:

37. Šta je odnos između imena i nazvanog objekta? – Pa, šta je? ... Ovaj odnos može da se, pored mnogo čega drugog, sastoji i u tome što nam ime koje čujemo doziva u svesti i sliku nazvanog objekta a, pored ostalog, sastoji se i u tome što se ime napiše na nazvani objekt ili što se izgovori pri pokazivanju objekta koji je njime nazvan.<sup>618</sup>

Kosuth ne želi da izloži neuobičajene mentalne sposobnosti zamišljanja ili proces učenja, na primer pojma “prozirnosti”. On želi da pokaže da umetničko delo nije “komad” (specifični objekt) već strukturalna i značenjska povezanost različitih odnosa vizuelnih (materijalnih, objektnih) pojava, jezičkih potencijala date kulture i sazajnih moći subjekta. Umetničko delo je, po Kosuthu, hijerarhija međurelacija koju umetnik i čitalac-posmatrač ostvaruju, upotrebljavaju, rekonstruišu, percipiraju i čitaju u okviru sveta umetnosti i kulture.

Zamisao prezentacije uvećanog negativa (fotosnimka) rečničke definicije apstraktnih pojmova Kosuth je niz godina razvijao pod opštim nazivom *Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja)*.<sup>619</sup> Izložićemo analizu rada sledeći hijerarhijsku strukturu: (1) nivo *ready madea* je definisan preuzimanjem izvanumetničke rečničke definicije i njenim smeštanjem u kontekst umetnosti, što pripada dišanovskoj tradiciji, (2) nivo tautologije je ostvaren tako što kada gledamo/čitamo definiciju reči ideja mi imamo i ideju reči ideja, slično je i sa rečju značenje itd, (3) nivo diskurzivnog uzorka za zamišljanje, konstruisanje mentalne reprezentacije “značenja”, “ideje”, “vode”,<sup>620</sup> “stakla” itd, (4) drugostepeni nivo definisanja umetnosti. Drugostepeni nivo definisanja umetnosti središnji je problem Kosuthove teoretizacije pojma umetnosti. Naslov *Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja)* pokazuje da je i na drugostepenom metanivou definisanja umetnosti postignuta delimična tautološka relacija. Ako je umetnost posledica definicije umetnosti, ako između definicije umetnosti i postoji tautološka relacija, tada se rečnička definicija apstraktnog pojma (ideje, koncepta) nudi kao umetnički rad i definicija umetnosti. Kosuthova fraza *Umetnost kao ideja kao ideja* znači: (a) umetnost je opšti pojam dat kao ideja (ili njena definicija): umetnost kao ideja, (b) definicija nekog pojedinačnog pojma određuje njegovu ideju, kako je ona prezentovana kao umetnički rad, a umetnički rad je izraz definicija umetnosti, to je pojedinačna ideja i izraz definicija umetnosti kao ideje, te važi shema umetnost kao ideja kao ideja. Važno je zapaziti tautološku kružnost uspostavljenju između prvostepenog nivoa prezentacije pojedinačnog rada i drugostepenog nivoa definisanja umetnosti. Ona se uspostavlja analogno kružnosti logičkih i matematičkih modela zasnovanih na tautologiji, analitičkim propozicijama i logičkoj ispraznosti. Time se ukazuje na činjenicu da se umetnički rad definiše kao jezička igra u Wittgensteinovom smislu. Wittgenstein je celinu jezika delatnosti kojom je protkan definisao terminom *jezička igra*. Kosuth je celinu jezika i delatnosti kojom je on protkan definisao terminom umetnost, naglašavajući tautološko jednačenje definicije igre (umetnosti) i elementa igre (radova). Razumevanje umetnosti analogno *jezičkoj igri*, po Kosuthu nema više za cilj da odrednice umetnosti pronalazi u morfologiji umetničkog dela, već u pravilima i oblicima delatnosti, odlučivanju i strukturiranju specifičnog sistema jezičkih igara koji naziva umetnost. Odluka da se jedan sistem ili igra nazove

618 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 54.

619 Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea As Idea)* (1967), iz: *Art Conceptuel I*, CAPC Musee d'art Contemporain de Bordeaux, 1988, str. 98.

620 Joseph Kosuth, *Notebook on water 1965–66*, multipl, New York, 1966.

umetnošću suštinska je transformacija koja Kosuthovu koncepciju umetnosti odvaja od grinbergovske formalističke vizuelne estetike i empirijskog pragmatizma minimalne umetnosti.

Kosuthovi radovi sa staklom, neonom i definicijama rani su primeri pomaka od minimalne ka konceptualnoj umetnosti. Varijantu minimalne umetnosti, na koju Kosuth referira (Juddov rad), karakteriše intencionalnost, uloga specifičnog objekta, direktna percepcija i koncept koji sve to objedinjuje u koherentan model. Kosuth zadržava i naglašava ulogu intencionalnosti, čime model umetnosti definiše kao jezičku igru. Značaj intencionalnog u definisanju umetničkog rada ukazuje i na Kosuthov relativizam, na prevagu odluka nad činjenicama ili ontološkim ustrojstvom. Džadovski *specifični objekt*, ponuđen direktnoj vizuelnoj percepciji, zamenjen je modelom koji stavlja znak jednakosti između percepcije (viđenja) i čitanja. Time se eksplicira hijerarhijska struktura recepcije rada. Koncept za Kosutha nije samo okvir koherentnog prezentovanja i povezivanja rada, već i objekt istraživanja. Hijerarhijska struktura dela (diskurzivno-nediskurzivno) nije ustanovljena radi istraživanja strukturalnih principa ili zahteva za složenosti, već da bi se pokazalo ono što iz hijerarhije proizlazi, a to je koncept. Kosuthovo delo nije specifični objekt, već je specifični koncept koji objedinjuje različitosti diskurzivnih i nediskurzivnih, ali značenjski vrednih sistema.

Kosuthovo delo *Jedna i tri stolice*,<sup>621</sup> kao i radovi *Jedna i tri kutije*<sup>622</sup> ili *Zid: Jedan i pet (engleski i latinski)*<sup>623</sup> su instalacije koje čine objekt (stolica, kutija ili zid), fotografija objekta i rečnička definicija objekta. Zadržaćemo se na radu *Jedna i tri stolice* pošto koncept odgovara i drugim primerima. Prvi nivo čitanja ukazuje na tautološke relacije objekta, fotografije i rečničke definicije. Postavljen je znak jednakosti između tri različite pojavnosti jednog koncepta: koncepta "stolice". Znak identiteta je postavljen između konkretnog objekta, ikoničke reprezentacije objekta, fotografski realizovane, i pojmovne definicije. U pitanju je nepotpuna tautologija pošto objekt, fotografija i diskurzivna definicija nisu identične pojavne i konceptualne prirode. Sa stanovišta kulturalne analize može se reći da Kosuth ovim radom prikazuje tri tipična oblika prezentacije u savremenoj zapadnoj kulturi: original, sliku originala i pojmovno određenje. Odnos tri elementa instalacije posmatra se kao odnos originala (sam objekt), reprodukcije objekta i pojmovne deskripcije objekta. U tom smislu svaka od pojavnosti referira na isti koncept ali je različito konceptualno i čulno pojavno strukturirana. Stolicu (sam objekt) posmatramo kao potpunu čulnu pojavnost: totalitet stanja stvari u kontinuumu prostora. Fotografiju stolice (sliku objekta, ikoničku reprezentaciju objekta) posmatramo kao aproksimaciju objekta u procesu komunikacije. Fotografija je posrednik izvesnog broja informacija o strukturalnoj uređenosti objekta, ona sadrži i izvesnost intencionalne, a time i konceptualne namere, prikazivanja stolice, tj. posredovanja stolice u mediju fotografije. Između stolice (samog objekta) i fotografije stolice (slike objekta) postoji generička uzročna veza objekta i fotografije objekta, ostvarena fizičkim aspektima medija fotografije. Fotografija se percipira (a) percepcijom same fotografije kao objekta i (b) percepcijom onoga što fotografija prikazuje. Morfologija fotografije je različita od morfologije stolice, ali između stolice i onoga što fotografija prikazuje postoji sličnost. Zamisao sličnosti, tj. mogućnost da se iz fotografije prepozna stolica, aspekt je koji fotografiju definiše kao ikonički model. Termin "sličnost" treba razmatrati u domenu odnosa objekta i njegove reprezentacije, a ne na nivou fotografije kao objekta i stolice kao objekta. Rečnička definicija stolice morfološki ne korespondira objektu, ali ni fotografiji. Odnos rečničke definicije stolice i objekta (stolice) jeste odnos jezika i reference. Da bi jezički iskaz, u Fregeovom smislu, imao značenje mora da ima referencu, a stolica je njegova referenca i značenje. Dok su stolica i njena fotografija generički povezane, dotle rečnička definicija, pošto definiše opšti pojam stolice, referira na bilo koju stolicu pa i na ovu izloženu. Linija razmatranja rada *Jedna i tri stolice*, razvijana u smeru tautoloških relacija, izvedenom analizom se iscrpljuje. Za konceptualnu umetnost je karakteristično da umetnik ravnopravno može izložiti objekt, ikoničku reprezentaciju objekta ili diskurzivnu definiciju. U svetu konceptualne umetnosti različiti oblici prezentacije koncepta su mogući i operativno dostupni. Ako se prati linija zamisli *dematerijalizacije umetničkog objekta* onda se instalacija objekta, fotografije i teksta može posmatrati kao linija dematerijalizacije. Objekt je zamenjen fotografijom, a fotografija je zamenjena diskurzivnom definicijom (tekstom). Prati se reduktivna linija, od objekta, preko njegove vizuelne prezentacije u mediju, do apstraktnog uzorka (koncepta izrečenog definicijom).

Za Kosutha su modeli redukcije i dematerijalizacije umetničkog objekta sekundarni pošto on ne teži da jedan oblik umetničke prezentacije zameni drugim. Kosuth želi da pokaže da su različite pojavnosti jednog istog koncepta funkcije koncepta, da koncept nije funkcija partikularne pojavnosti i njoj odgovarajuće vizuelne morfologije. Za njega su jedna i tri stolice u istoj ravni prezentacije koncepta stolice. Ideja stolice može biti prikazana i prezentovana u prostoru trodimenzionalnih objekata, u prostoru dvodimenzionalnih slika ili u diskurzivnom prostoru definisanja pojmova. Tu se uvodi bitna ideja propozicije. Objekt, njegova slika i rečnička definicija objekta ne posmatraju se kao različite pojavnosti već kao različite rečenice kojima se izriče jedna te ista propozicija. Kao što rečenice "Ja te volim", "I love You" ili "Je t'adore" izriču jednu te istu propoziciju, tako i objekt, njegova ikonička reprezentacija (fotografija) i rečnička definicija

621 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 152.

622 Joseph Kosuth, *One and Three Boxes* (1965), iz: *Exchange of Meaning / Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 174.

623 Joseph Kosuth, *Walls One and Five (English and Latin)* (1965), iz: *Exchange of Meaning / Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 175.

izražavaju jednu te istu propoziciju. Različite morfologije i mediji izražavanja su u funkciji koncepta umetnosti. Uspostavivši model između filozofskog koncepta propozicija i objekata umetnosti, Kosuth je umetnost definisao kao *jezički sistem*, a umetnička dela kao izraze propozicija. Radi se o temeljnoj inverziji. Uobičajeno se u kritici, istoriji i teoriji umetnosti umetnički rad/delo definiše induktivnim putem specifikacijom opisa i objašnjenja vizuelnih morfologija.

Pojam umetničkog rada/dela i umetnosti je zbirni pojam koji rezultira iz analize velikog broja specifičnih i različitih slučajeva za koje su pronađena, ipak, izvesna zajednička ontološki utemeljena svojstva. Iz lociranih, opisanih i objašnjenih svojstava izvodi se opšti pojam umetnosti ili pojam umetnosti za posebnu upotrebu, za neku specifičnu umetnost. Izdvajanjem svojstva dvodimenzionalnosti, ravnine, pikturalnosti itd. iz istorije slikarstva i istorijskih primera slikarstva, ustanovljen je pojam slike i slikarstva u grinbergijanskoj formalističkoj estetici. Kosuth ide u suprotnom smeru. Pretpostavlja pojam umetnosti i projektuje (predlaže) njenu definiciju iz koje izvodi (dedukuje) posebne i partikularne slučajeve umetničkog rada/dela. Za njega koncept nije nešto što mi induktivno izvodimo iz niza primera i slučajeva umetničke produkcije, koncept je ono što prethodi umetničkom radu/delu. Iz propozicije, koja je konceptualno a ne morfološki definisana, izvode se slučajevi i primeri umetničkog rada/dela (objekti, slike, tekstovi). Pojam umetnosti se ne izvodi iz izraza propozicija i njihovih morfologija, već iz relacione strukture konceptata, propozicije, konstruisanja izraza propozicije.

Konstruisani model umetnosti, zasnovan na konceptualnom, a ne morfološkom determinizmu, omogućava da se umetnost posmatra i konstruiše posredstvom lingvističkih modela i shematizacija filozofije jezika. Umetnički rad/delo i njemu odgovarajuća aktivnost, modelovani po uzoru na lingvističke modele i shematizacije filozofije jezika, sa dominantno konceptualnim determinacijama u odnosu na vizuelnu morfologiju, osnova su teorijskog rada. Instalacija *Jedna i tri stolice* nije prvostepeno umetničko delo, već je teorijski objekt, što znači da je načinjena da bi se pokazala analogija između postavke objekta, njegove fotografije i rečničke definicije, i modela propozicija. Instalacija je model na osnovu koga se uobičajena zamisao umetničkog rada/dela transformiše u shemu pogodnu za razvijanje teorijske rasprave. Prvostepeno umetničko delo, slika ili skulptura, uobičajeno je izvanteorijski objekt koji teorija razmatra, opisuje, objašnjava i interpretira. Pri tome, u svakom koraku postoji karakteristična distanca (razlika) teorijskog diskursa i objekta (dela/rada) o kome govori. Nasuprot prvostepenom umetničkom delu, teorijski objekt, na primer *Jedna i tri stolice*, načinjen je da bi pripremio umetničko delo za diskurzivnu i teorijsku raspravu. Drugim rečima, slika ili skulptura kao prvostepena umetnička dela mogu biti prethodeći razlog, povod ili objekt diskurzivne rasprave – teorijski objekt je konstituent diskurzivne rasprave i teorijske analize, a to znači da diskurs prethodi pojavnosti i prisutnosti teorijskog objekta.

U seriji radova pod nazivom *Istraživanja* Kosuth je strategiju izvođenja umetničkog dela pomerio od zamisli izražavanja, pravljenja, konstruisanja i produkovanja ka zamisli istraživanja. Istraživanje nema za cilj stvaranje objekta, situacije ili događaja, odnosno koncepta, već lociranje, specifikiranje, opisivanje, objašnjavanje, interpretiranje i demonstriranje aspekata objekta, situacije, događaja ili koncepta. Kosuthov rad nema invarijantni oblik produktivne aktivnosti, već formu otvorenog koncepta postavljanja, testiranja i demonstriranja ili izlaganja problema i pitanja umetničke teorije i prakse. Istraživanja se ne izlažu kao uobičajena umetnička dela, već su prezentovana u različitim medijima: kao izložba, u obliku eseja, posredstvom oglasa u novinama, plakata ili reklamnog panoa. Insistiranje na različitim oblicima prezentacije istraživanja određeno je željom da se izbegne invarijantna morfologija prezentacije koja bi odredila rad i pripisala mu stilske kategorije. Kosuthov pojam “istraživanje” razlikuje se od pojma istraživanja u neokonstruktivizmu, jer istraživanje nije zasnovano analogno naučnoj metodologiji prirodnih ili tehničkih nauka. Pojam “istraživanje” duguje Wittgensteinovom autorefleksivnom konceptu istraživanja filozofije. Istraživanje se definiše kao autorefleksivno preispitivanje granica i moći specijalističke discipline kojom se bavi istraživač, dok se njegov rad postavlja kao drugostepeni u odnosu na prvostepenu karakterizaciju discipline koju istražuje.

U analizi dela *Drugo istraživanje*<sup>624</sup> može se početi od Kosuthovih specifikacija bitnih aspekata i intencija istraživanja:

Posle tih serija<sup>625</sup> počeo sam da koristim očite medije (novine, časopise, reklamne panoje, oglase u autobusima i vozovima, televiziju) kao oblik prezentacije. Osećao sam da je to pojasnilo činjenicu da je umetnost konceptualna, a ne iskustvena. Koristim sinopsis kategorija (koji je u referentnom radu razvio Roget) da bih kao umetnik svoje izbore mogao da zadržim na opštem nivou. Serija sinopsisa kategorija koje nazivam *Drugo istraživanje* prošle godine je konceptualno završena, tada sam započeo sa fazom prezentacije svog rada. Svaki moj rad postoji kada se zamisli jer je realizacija nevažna za umetnost ... umetnost postoji samo usled umetničkog konteksta... i kada se predstavi posredstvom medija to je radi čovečanstva, a ne pojedinačnih ljudi ... Hoću da kažem da ne želim na taj način da promenim nečiji život,

624 Joseph Kosuth, *The 2<sup>nd</sup> Investigation* (1968), iz: *Exchange of Meaning / Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 162–165.

625 Misli se na radove iz serije *Titled (Art as Idea as Idea)*.



što bi zanimalo recimo Waltera de Mariju. U svakom slučaju, serija *Drugo istraživanje* dvogodišnji je ili trogodišnji projekt, sastavljen od 43 rada sa 190 odvojenih sekcija. Mada sam polovinu završio, o njemu mislim kao o starom radu. Ukazaću vam na svoj prilog za izložbu *Prospect* iz rada *Klasa 1: apstraktni odnosi*. Na specifičnom nivou ovi radovi se bave aspektom kognitivizacije, što je dovoljno interesantno bar u praktičnom i uobičajenom lingvističkom smislu. Ovaj rad ima samo jednu sekciju ... neki imaju i po četrnaest. Svaku sekciju predstavljam odvojeno da bi rad u što većoj meri bio neikoničan. Ovo je rad: VII, Promena, 139. Promena, 140. Stalnost, 141. Promenljivost, 142. Stabilnost, 143. Kontinuitet, 144. Prestanak, 145. Konverzija, 146. Vraćanje, 147. Revolucija, 148. Zamena, 149. Razmena. Sada radim na seriji *Istraživanje 4*, to će biti knjiga u tri toma pod nazivom Igre. Prva sveska će biti uvod, a druge dve su “analitička” i “sintetička” i same su igre. Dok je serija *Istraživanje 2* jednostavna i koncizna, ovaj novi rad je složen sa različitim simultanim kontekstima.<sup>626</sup>

*Drugo istraživanje* određuju četiri drugostepene propozicije: (1) propozicija o upotrebi *sinopsisa kategorija*, (2) propozicija o dominantnom značaju koncepta, (3) propozicija o analitičkom karakteru upotrebljenih propozicija i (4) propozicija o različitim oblicima prezentacije rada. Propozicija o upotrebi “sinopsisa kategorija” realizovana je procedurom analognom *ready made*-u. Preuzeti model je kategorija i osnova iz koje se izvode pojedinačna istraživanja. Bitna su dva koncepta: koncept istraživanja koji uključuje zamisao preuzimanja *sinopsisa kategorija* i koncept *sinopsisa kategorija*. Koncept istraživanja (koncept preuzimanja koncepta *sinopsisa kategorija*) je koncept drugog reda u odnosu na koncept *sinopsisa kategorija*. Koncept *sinopsisa kategorija* je drugog reda u odnosu na pojedinačne apstraktne relacije koje ga čine, koje su drugog reda u odnosu na potencijalne partikularne pojavne aspekte i pojavnosti sveta:

#### SINOPSIS KATEGORIJA

Klasa jedan: Apstraktni odnosi

- |                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| I. Egzistencija          | III. Odnosi                      |
| A. Budući u apstraktnom  | 1A. Apsolutna relacija           |
| 1. Egzistencija          | 19. Odnosi                       |
| 2. Neegzistencija        | 10. Irelacija                    |
| B. Budući u konkretnom   | 11. Krvna relacija               |
| 3. Supstancijalno        | 12. Privlačnost                  |
| 4. Nesupstancijalno      | 13. Korelacija                   |
| C. Formalna egzistencija | 14. Identitet                    |
| 5. U suštini             | 15. Suprotnost                   |
| 6. Izvan suštine         | 16. Razlika                      |
| D. Modalna egzistencija  | 17. Uniformnost                  |
| 7. Stanje                | 18. Neuniformnost                |
| 8. Uslovi                | 19. Multiformnost <sup>627</sup> |

Rad *Drugo istraživanje* realizovan je kao hijerarhija višestepenih koncepata i njima odgovarajućih izraza (diskursa), što ga određuje u punom smislu reči kao umetničko delo konceptualne umetnosti. Propozicija o dominantnom značaju koncepta utvrđuje da umetničko delo postoji kao koncept, zato Kosuth i barata sa apstraktnim pojmovima bez konkretne i specificirane reference. Opet su u pitanju dva diskurzivna nivoa: (a) nivo drugog stepena, nivo koncipiranja istraživanja kao konceptualne naspram vizuelnih ili morfoloških strategija i (b) nivo prvog stepena, upotreba apstraktnih termina koji pokrivaju opštu shematiku mišljenja o mišljenju, a ne konkretne objekte mišljenja. U ovoj fazi rada Kosuth zauzima gotovo platonističku poziciju. Weinerovi tekstovi su nastali relacijama teksta i vizuelnog, Barry radi sa materijalom (plastičnošću) govornog i pisanog jezika, Wilson teži samoj pojavnoj osnovi uma, a Kosuth posredstvom nereferencijalnog apstraktnog jezika, strukturiranog u višestepenim diskurzivnim hijerarhijama, teži lociranju ideje kao autonomnog i za umetnost karakterišućeg aspekta. Reči da Kosuthov rad zauzima platonističku poziciju, znači upotrebiti termin platonizam kako ga koriste u analitičkoj filozofiji: platonizam je učenje da apstraktni entiteti imaju autonomnu egzistenciju.<sup>628</sup> Ovo ne treba shvatiti kao povratak na filozofski idealizam, Kosuth je isuviše pragmatičan umetnik da bi načinio takav korak, već u smislu u kome Quine argumentuje u prilog filozofskom platonizmu:

Quineov argument u prilog platonizmu mnogo je popularniji: on veli da teorije u prirodnoj nauci imaju matematički sadržaj, pa je tako svako svedočanstvo u prilog istinitosti prvog *ipso facto* svedočanstvo u prilog

626 Intervju za izložbu *Prospect 69*, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 18–19.

627 Joseph Kosuth, *The 2<sup>nd</sup> Investigation* (1968), iz: *Exchange of Meaning / Translation in the Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 162.

628 Timothy Williams, “Argument u prilog platonizmu”, *Domesti* br. 12, Rijeka, 1984, str. 43.

istinitosti drugog; budući da istinitost teorije zahteva postojanje entiteta preko kojih njeni kvantifikatori prelaze da bi dobili značenje, a u matematici to niko nije uspeo da konstruiše drugačije nego apstraktno – apstraktni entiteti postoje.<sup>629</sup>

U tekstu “Umetnost posle filozofije”<sup>630</sup> Kosuth je ukazivao na analogiju umetničkih analitičkih propozicija i analitičkih propozicija matematike. Želeo je da odvoji sadržaj umetnosti od sadržaja zastupanja realnog sveta, unutrašnjih emocija ili direktnog vizuelnog opažanja ka apstraktnom sadržaju (logike, matematike ili apstraktnih filozofskih klasifikacija), čime nije konstruisao umetnost kao matematiku, logiku ili filozofiju, već je locirao apstraktni nereferencijalni sadržaj umetnosti. Time što je locirao apstraktni (konceptualni, intencionalni) sadržaj umetnosti Kosuth je pokazao da istinitost izabrane discipline (umetnosti) zasnovane na takvim sadržajima zahteva postojanje entiteta preko kojih njeni kvantifikatori prelaze da bi dobili značenje. Apstraktni entiteti postoje i od fundamentalne važnosti su za egzistenciju umetnosti. Iz naznačene apstraktne strategije Kosuth je izveo zaključak da je umetnost dominantno konceptualna, dok su oblici materijalne reprezentacije samo indeksni i sekundarni kvantifikatori prezentacije. Saznajni potencijal rada (istraživanja) je u tome da se pokaže analitička priroda umetnosti i njena konceptualna važnost naspram vizuelne morfologije. Kosuth koristi normativizovane vizuelne morfologije reklama i novinskih oglasa. Pojedine delove *sinopsisa kategorija* objavljivao je u časopisima na oglasnoj strani, na primer:

- III. Kvantitet
- A. Jednostavni kvalitet
- 28. Kvantitet
- 29. Stepen<sup>631</sup>

Ovako objavljen oglas u novinama za većinu čitalaca nema posebno značenje, tj. nema značenje umetničkog dela. Tek ako se poznaju intencije umetnika ili je rad (novina sa oglasom) pokazana u svetu umetnosti, tekst se prepoznaje kao umetničko delo. Naznačeni aspekt pokazuje da su radovi konceptualne umetnosti hijerarhija diskursa i kognitivnog potencijala za čiju je *detekciju* potreban znatan konceptualni aparat. U aksiološkom smislu pod “dobrim radom konceptualne umetnosti” razume se rad koji strukturira naše znanje i poznavanje umetnosti, odnosno omogućava konceptualnu recepciju ili rekonstrukciju znanja, uverenja, intencija, procedura i zamisli, koje su uključene u njegovu konstrukciju. Kosuthovo delo *Drugo istraživanje* zahteva takvu rekonstrukciju specifikacijom i uočavanjem relacija *sinopsisa kategorija* i partikularnih segmenata objavljivanih i publikovanih na različitim mestima i jezicima. Tek nam takva specifikacija omogućava razumevanje konceptualnog poretka istraživanja zbog koga je samo istraživanje i sprovedeno. Imati stav prema Kosuthovom *Drugom istraživanju* znači slediti ga i testirati u okviru konceptualnih strategija koje on predlaže.

Za izložbu *Idea structures*<sup>632</sup> Kosuth je izveo/napisao rad *Specijalno istraživanje*, koji razrađuje i demonstrira dve bitne metode njegovog rada: (1) funkcije jezičke igre i (2) značaj logičke ispraznosti. Prevod teksta glasi:

11. logičar, koji jede krmenadle za večeru, verovatno će izgubiti novac.
12. kockar, čiji apetit nije nezajažljiv, verovatno će izgubiti novac.
13. čovek, koji je potišten, pošto je izgubio novac i budući da će po svoj prilici izgubiti još, uvek ustaje u pet posle iponoći.
14. čovek, koji niti se kocka niti jede krmenadle za večeru, siguran je da će imati nezajažljiv apetit.
15. bodar čovek, koji odlazi u krevet pre četiri posle ponoći, bolje bi uradio da se provoza.
16. čovek sa nezajažljivim apetitom, koji nije izgubio novac i ne ustaje u pet posle ponoći, uvek jede krmenadle za večeru.
17. logičar, koji je u opasnosti da će izgubiti novac, bolje bi uradio da se provoza.
18. ozbiljan kockar, koji je potišten mada nije izgubio novac, izvan je opasnosti da će izgubiti išta.
19. čovek, koji se ne kocka, i čiji apetit nije nezajažljiv, uvek je bodar.
10. bodar logičar, koji je to zbilja, izvan je opasnosti da će izgubiti novac.
11. čovek sa nezajažljivim apetitom nema potrebe da se provoza, ako je on to zbilja.
12. kockar, koji je potišten, mada izvan opasnosti da će izgubiti novac, bdi do četiri posle ponoći.
13. čovek, koji je izgubio novac i ne jede krmenadle za večeru bolje bi uradio da se provoza, sem ako se diže u pet posle ponoći.

629 Timothy Williams, “Argument u prilog platonizmu”, str. 43.

630 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str 4.

631 Joseph Kosuth, *Deuxieme Investigation / Synopsis of categories (1968)*, iz: *L'art conceptuel une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 198.

632 Charles Harrison (ed), *Idea Structures*, Camden Arts Center, London, 1970.

14. kockar, koji odlazi u krevet pre četiri posle ponoći, nema potrebe da se provoza, sem ako ima nezajažljiv apetit.

potpuni sadržaj objave

sekcija dva – francuski

univerzalan “čovjek”; a – ozbiljan (zbilja); b – jesti krmenadle za večeru;

c – kockari; d – dizati se u pet; e – izgubiti novac; h – imati nezajažljiv apetit;

k – po svoj prilici gubiti novac; l – bodar; m – logičar; n – čovek koji bi bolje

uradio da se provoza; r – bdeti do četiri

sekcija dva – nemački (isto)

sekcija dva – engleski (isto)

sekcija dva – italijanski (isto)<sup>633</sup>

Rad *Specijalno istraživanje* pripada razvijenim konceptualnim delima. Kosuth u radu više ne dokazuje prevlast konceptualnog nad morfološkim, ne verifikuje promenjen morfološki status rada u umetnosti. To povlači i promenu metode. Umesto efikasne metode *ready made*-a (ili u vitgenštajnovskom smislu *upotrebe*), koja demonstrativno pokazuje promenu ontologije umetničkog rada, on ulazi u domen spekulativnih *jezičkih igara*. Konstruisanje jezičkih igara je aktivnost utemeljene konceptualne strategije. Kada Wittgenstein govori da celinu jezika i delatnosti kojom je jezik protkan naziva *jezičkom igrom* on formuliše koncept pogodan za deskripciju aktivnosti i činjenja na različitim nivoima složenosti: od igara za pločom (šah) ili mrežom (tenis) do komunikacijskih, logičkih i filozofskih “igara” istraživanja, formulisanja misli ili opštenja. Kosuthovi radovi sa staklima ili *Jedna i tri stolice* su jednostavne igre u kojima termin “jezička” ima metaforičku ili analogijsku upotrebu. Objekti se upotrebljavaju analogno jezičkim izrazima propozicija. Kosuth u *Drugom istraživanju* radi sa apstraktnim terminima, obrazujući “jezičku igru” blisku ili analognu jezičkim igrama matematike i logike. Ako govorimo o radu *Jedna i tri stolice*, imamo analogiju jeziku, kada govorimo o radu *Drugo istraživanje*, u pitanju su jezičke igre izvedene po uzoru na igre logike i matematike, odnosno, filozofskog klasifikovanja. Rad *Specijalno istraživanje* radi sa jezičkim materijalom svakodnevnog govora, strukturiranim analogno modelu *logičke ispraznosti*. Kosuth u evolucijama rada teži sve složenijim jezičkim i značenjskim igrama prelazeći iz domena predlingvističkog stadijuma, preko kao-lingvističkog stadijuma u lingvistički stadijum, a osamdesetih godina u stadijum složenih lingvističko-semiotičkih kulturalnih modela transformacije i simulacije značenja. Preciznu analizu *Specijalnog istraživanja* izveo je konceptualni umetnik Vladimir Kopicl raščlanjavajući aspekte Kosuthovog rada:

*Special investigation* je karakterističan primer kojim se (relativno) adekvatno može predstaviti veoma široko područje Kosuthovog delovanja, koje je on sam imenovao i obuhvatio zajedničkim nazivom *Istraživanja*. Kao primer, ono razotkriva neka od Kosuthovih shvatanja artistske upotrebe globalne jezičke strukture kao čistog artistskog materijala koji se, kroz kreativni akt, od prvenstvenih, neorganizovanih fragmenata (otpadaka) jezika/govora, istrgnutih iz gotovih narativnih celina, preobraća (prema pravilima koja struktura novonastajućeg teksta razotkriva) u jedno novo, strogo organizovano jezičko tkivo i organizam.

Taj organizam, nastao kroz proces ogoljavanja i destrukcije pre postojećih narativnih vrednosti, kao i svaki jezički organizam poseduje sklop neminovnih i jasnih semantičkih vrednosti koje u sebi nose jedan frankenštajnovski reinkarnirani karakter priče koja svim svojim pojavnim elementima (koji u predstavljenom slučaju često svojom tenzijom i ogoljenošću primaju na sebe čak i nešto od gnomskog karaktera) može da funkcioniše kao celovit i odredljiv narativan sklop.

No, svako oko, koje vidi tekst pred sobom, lako može da prozre taj narativni premaz Kosuthovog teksta i da zapazi da Kosuthov rukotvor u stvari i ne priča ništa drugo do izvore svog nastanka i pravila po kojima nastaje i funkcioniše, što (po navici, i potrebi) sve možemo povezati sa Vitgenštajnom i njegovim interesovanjima za sferu funkcionisanja i upotrebe jezičkih elemenata, i sa deklariranim Kosuthovim interesovanjima za sferu Vitgenštajnovih interesovanja.

Drugi deo smisla objavljivanja ovog Kosuthovog teksta može se naći u zasnivanju jedne od mogućnosti za uporednu analizu Kosuthovih “teorijskih” tekstova i njegovih “artistskih” tekstualnih produkata. Tako se najdirektnije može uspostaviti (potrebna) vrsta odnosa između Kosuthovih stavova intencionalnog karaktera i njima saodnosnih konkretnih rezultata, koji se u oba nivoa javljaju na tekstualnom nivou.

Ako želimo da pred nama vidimo još neku vrstu ključa, porazjašnjenja, ili čak definicije za domen ovog Kosuthovog teksta (i njemu srodna Kosuthova “istraživanja”), možemo se poslužiti i rečima trećeg lica, V. Burgina, koji (jednim sasvim drugim povodom) kaže da “jedan lingvistički rad treba da se razvija u svojoj

633 Joseph Kosuth, *Special Investigation*, iz Lucy Lippard (ed), *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 174–175.

strukturi na odgovarajući način prema tipu iskustva na koje se poziva, ostajući istovremeno, međutim, nezavisan od svake specifične sadržine tog tipa iskustva”.<sup>634</sup>

Kopiclov tekst je interesantan pošto pokazuje kako se u “svetu konceptualne umetnosti” lanac tekstova umetnika razvija iz teksta u tekst brišući granice između teksta-dela i teksta-rasprave. Kopicl naglašava da je rad *Specijalno istraživanje* primarno rad u jeziku i sa jezikom, odnosno, sa nekoliko interjezičkih nivoa (narativni sklopovi, formalna kombinatorika, značenja partikula rečenice i značenja celine rečenice itd) koji se u tekstu i tekstom grade i ekspliciraju, što je analitička dimenzija. Kada je Kosuth metodom analogija proširio pojam umetnosti od okvira vizuelne produkcije do okvira jezičke produkcije, došao je do ključnog stava da jezikom treba istražiti jezik:

Počeo sam da se zanimam za lingvistiku, između ostalog i zato što sam neko vreme osećao da umetnost funkcioniše na lingvističkom nivou i da stvara mnoštvo problema, tako sam konačno rekao: dođavola, zašto ne bih koristio jezik umesto da sve vreme oko njega kružim! Treba proći pravo kroz njega, tako da rad jednostavno postane jezik.<sup>635</sup>

Tu se pokazuje Kosuthova sposobnost građenja analogija. Od analogije objekta i lingvističkog izraza propozicije prelazi na analogiju jezika i umetnosti. Time se umetnost određuje terminima jezičkog (lingvističkog) sistema. On piše o lingvističkoj prirodi umetničkog dela i umetnosti. Posredstvom naznačenih analogija on više ne istražuje *komade* (vizuelne morfologije) i njihove relacije sa lingvističkim konceptima, već lingvističke kombinacije (igre). Jezik ne postaje materijal oblikovanja. Jezik i igre u svetu lingvističkih aspekata i relacija širi su smisaoni okvir rada. Analogijsko širenje Kosuthovog rada može se videti kao sistem koncentričnih krugova. Najuži krug su vizuelna umetnička dela, tj. pikturalno i morfološki definisani komadi. Širi krug, koji obuhvata i *najuži*, zasnovan je na analogiji sa analitičkim propozicijama i obuhvaćen je krugom definisanja opšteg pojma umetnosti. Još širi krug, koji se tiče prirode umetnosti, obuhvata istraživanje prirode jezika. Istražujući lingvističku prirodu jezičkih igara, on istražuje i prirodu umetnosti. Naznačena hijerarhijska (koncentrična) nadgradnja konceptualizacija *prirode* umetnosti i njeno razvijanje ulaze u definicije konceptualne umetnosti. Može se reći da je svaka umetnost hijerarhijski strukturirana, ali da samo konceptualna umetnost hijerarhijsku koncentričnu prirodu umetnosti postavlja za svoj objekt istraživanja i teorijske rasprave.

Pored zamisli jezičkih igara bitan aspekt Kosuthovog teksta *Specijalno istraživanje* je problem logičke ispraznosti. Rečenice teksta, na primer “bodar čovek, koji odlazi u krevet pre četiri posle ponoći, bolje bi uradio da se provoza”, imaju prvostepeni narativni sloj koji prepoznamo kao govor prirodnog jezika svakodnevice. Na prvi pogled, tekst kao da je primer preuzetog skupa rečenica iz analize *filozofije svakodnevnog govora (ordinary language philosophy)*, ali pažljivije čitanje pokazuje da je u pitanju maska koja prekriva pravu *prirodu* teksta. Kosuth se poslužio fragmentima svakodnevnog govora konkretne jezičke prakse, da bi pokazao da se, ne samo od apstraktnih termina, već i od termina sa konkretnim referencama mogu graditi apstraktne logičke shematike koje demonstriraju analitičku prirodu jezika, umetnosti i umetničkog rada. Ako je tekst analitički, on je isprazan, jer ne izražava svojstva fizičkih objekata, situacija ili događaja, već samo ukazuje na pravila, pretpostavke ili intencije na osnovu kojih se reči povezuju u rečenice, a rečenice u tekst. Tekst *Specijalnog istraživanja* je analitički i isprazan, pošto ne referira na konkretne ljude, životne relacije i moguće situacije, već na interna pravila građenja teksta i povezivanja reči u rečenice i rečenica u reči. Može se reći da je analitičnost svojstvo propozicija i njima odgovarajućih izraza (u jeziku ili odnosima objekta), a da je ispraznost svojstvo jezičkih konstrukcija, čija su struktura i značenja funkcija pravila njihovog građenja i povezivanja. *Specijalno istraživanje* pokazuje i specifičnu moć samog jezika: kada se u analitičko-ispraznom tekstu sa jezičkim izrazima (rečima koje imaju potencijalnu referencu u svakodnevnom govoru) grade složeniji formalno-logički intencionalni sklopovi, tada nastaju tekstualni modeli koji dosežu do potencijalne diskurzivne narativnosti pripovednog teksta. Dosegnuta naracija se ne odražava od rečenice do rečenice, kontinuum toka naracije (logike pripovednog događaja) je isprekidan konvencionalnim načelima koja su nadređena narativnim načelima toka (kontinuumu) pripovedanja. Na ovaj način konstruisan tekst je nužno istinit zato što se nikakvim empirijskim posmatranjem ne može pobiti. Kriterijum njegove istinitosti je kriterijum logičke konsistentnosti, a ne ekstenacionalne verifikacije pripovednog teksta ili normativne verifikacije narativnog strukturiranja pripovedi o logičaru i kockaru. Kosuthov tekst je kvazinarativni tekst, tj. logički simulakrum narativnog teksta.

Do sada analizirana Kosuthova dela nastala su primenom izvesnog teorijskog aparata (lingvistike, matematike, logike) u konstruisanju primera, tj. teorijskog objekta. Opisana dela su demonstrirala (izložila) bitne osobine umetničkog rada (prakse, teorije), kao i Kosuthove definicije umetnosti i konceptualne umetnosti. Rad *Funkcija*<sup>636</sup> iz 1970. godine

634 Vladimir Kopicl, “Napomene uz prevod”, *Katalog* 143 br. 3, Beograd 1977, str. n.n.; Miško Šuvaković (ed), *Scene jezika*, ULUS, Beograd, 1989, str. 70–71.

635 “Art Aa Idea As Idea” intervju sa Stig Broggerom i Erikom Thygesenom, *Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 25–26.

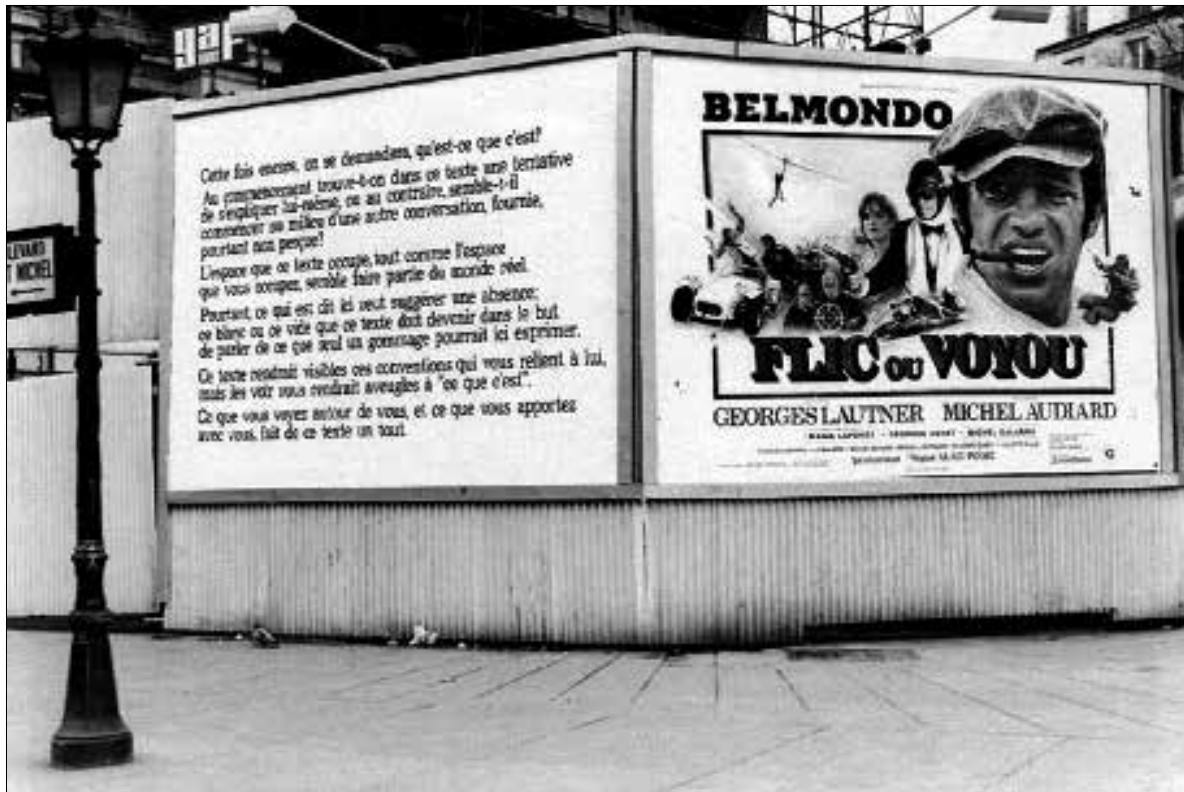
636 Joseph Kosuth, *Function* (1970), iz: *Exchange of Meaning / Translation in th Work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 160–161.



Joseph Kosuth, *Drugo istraživanje*, 1968.



Joseph Kosuth, *Funkcija*, 1970.



Joseph Kosuth, *Tekst/Kontekst*, 1979.

zasniva se na uvođenju teorijskog diskursa i njegove prezentacije kao umetničkog efekta. Teorijski objekt, osim demonstrativno-pokaznih, zadobija i eksplanatorne funkcije, čime se zamisao istraživanja u umetnosti definiše kao zamisao teorijskog istraživanja umetnosti. Uvodni tekst u delo glasi:

Uvod 1

Funkcija se odnosi na “umetnički kontekst”.

Umetnost egzistira samo kao kontekst, to je njena priroda – ona nema drugih kvaliteta.

Moje primarno interesovanje isključuje i objekt i korišćene strukture.

Konačan i krajnji (1) kontekst nije ograničen kao pripisan kvalitet (tj. kao propozicije koje se ne odnose 1 prema 1).

Funkcionisanjem skupova unutar skupova, granice su trenutne i arbitrarne i u potpunosti zavise od smisla “svrhe”.

Funkcija, kako je predstavljena u ovome (telu) propozicije, operiše na “unutrašnji” i “spoljašnji” način.

Zbog prirode subjekta konačni i krajnji kontekst je nepoznat (osim u ličnim terminima) i ne može biti ni na koji način u relaciji sa gestaltom ili bilo kojim takvim podrazumevanim ironičnim entitetom.

Umetnost je u relaciji samo sa onim što sledi (direktno i podrazumevajući) u odnosu prema istraživanju a ni u kom slučaju prema (podrazumevanom ili inače) *mentalnom objektu*.

(1) Bez reference prema vremenu.<sup>637</sup>

Kosuth je demonstrirao zamisli konteksta i funkcije, koje su bitni aspekti istraživanja i definisanja umetnosti. One su povezane i izvedene iz modela analitičkih i ispraznih uslova konstruisanja rada. Primarni nivo definisanja rada zasniiva se na poziciji koja pokazuje da je rad izveden iz pravila (pretpostavki, formulisanih intencija ili saopštenih intuicija). Mogu se formulisati različiti konteksti pravila i iz različitih pravila mogu se formirati radovi, tj. demonstracije izvođenja teksta ili instalacije iz pravila, čime se verifikuje stav o analitičkoj prirodi umetnosti. Ovako definisana pozicija konceptualnog umetnika je nomadska, jer se kreće od pravila do pravila i od realizacije do realizacije pravila. Njegov rad je koncentrisan oko *zamišljanja* i *izražavanja* novih pravila građenja primera umetnosti.

Kada je Kosuth elaborirao nivo analitičkih i ispraznih modela konstruisanja umetničkog dela, počeo je da posmatra odnose sistema, u kojima važe pravila, i različite primere koji se iz tih sistema mogu realizovati. Pokazalo se da značenja pojedinih primera zavise od procedura izvođenja pravila u okviru ili iz specifičnih sistema. Drugim rečima, značenje umetničkog rada/dela je funkcija konteksta u kome je rad načinjen. Pod kontekstom se razume sistem pravila i nastalo okruženje primera, slučajeva i potencijalnih mogućnosti izvedenih iz pravila sistema. Kontekst je složena strukturalna sredina ili okruženje uverenja, vrednosti, znanja, intuicija, pravila i raznovrsnih primera podređenih opštim, često složenim, zakonitostima sistema. Funkcija je skup odnosa koje ukazuju na odnose i zavisnosti u okviru konteksta. Može se pokazati da značenje svakog pojedinačnog i novog primera zavisi od konteksta u kome se primer pojavljuje. Kosuth realističkoj teoriji značenja, zasnovanoj na relacijama iskaza i reference, suprotstavlja kontekstualnu ili relativističku teoriju značenja koja uvažava specifičnosti i arbitrarnosti pojedinih okruženja u okviru sistema umetnosti i kulture. U razvoju rada Kosuth “prirodu” umetnosti određuje na sve opštiji način: *priroda* umetnosti je to da je ona umetnost (prvi i partikularni nivo), da je lingvistički strukturirana (drugi i metajezički nivo) i da egzistira kao kontekst (treći i kulturalni nivo). Svaki sledeći nivo ne isključuje, već obuhvata, prethodne nivoe definisanja.

Cilj umetničkog rada *Funkcija* jeste da se ukaže na bitne aspekte konteksta i funkcija u umetnosti. Prvo, umetnost egzistira kao kontekst i kontekstualnost je jedina i bitna osobina umetnosti. Ovim se stavom tradicija *ready made-a*, tj. kontekstualnog zadobijanja značenja, postavlja aksiomatski, čime je celokupna umetnost, ma šta ona bila, definisana u funkciji konteksta. Drugo, kontekst nije pripisan umetničkom delu, Kosuth se služi shematikom iz teorije matematičkih funkcija, u odnosu 1:1, već je zavisnost konteksta i umetnosti suštinska. Umetnički rad nije objekt (situacija ili događaj) plus kontekst (kontekstualni aspekti), već je umetnički rad konceptualno zavisan od konteksta i njegova je nužna funkcija. Kontekst je ontološka priroda umetnosti, a to što je umetničko delo funkcija konteksta pokazuje ontološku prirodu realizacije umetnosti. Ontologiju umetnosti Kosuth tumači kao ontologiju odnosa i funkcionisanja aktivnosti (upotrebe, činjenja) u svetu umetnosti i kulturi, a ne kao fiksnu ontologiju morfologije objekta, situacija, događaja ili čak *mentalnih objekata*. Kosuthov pojam *funkcije* možemo definisati kao funkciju identifikacije upotrebe određenog (istorijskog) kulturalnog objekta, kada se takva upotreba pojavi kao potfunkcija umetničkog rada.<sup>638</sup> Kontekst i odgovarajući potkonteksti su arbitrarni u kulturalnom smislu. Polazi se od stava da je kontekst umetnosti ljudska tvorevina i da je zato u velikoj meri neodređen i promenljiv, što znači da su granice mogućnosti uspostavljanja funkcija brojne i egzaktne nesaznatljive. Zamisao funkcije i prezentacije funkcionalnih zavisnosti u domenu umetničkog rada dovela je Kosutha do teorije značenja, problema relativnosti značenja i uslova promene značenja pri čemu objekt (nosilac

637 Joseph Kosuth, *Function* (1970), str. 160.

638 Peter F. Strawson, “Identifikatorna referencija i istinosna vrijednost”, *Domesti* br. 4, Rijeka, 1984, str. 74.

značenja) ostaje nepromenjen. Kosuthov rad tokom sedamdesetih i osamdesetih sve više karakteriše identifikacija funkcionalnih shematizacija sveta umetnosti u zavisnosti od konteksta kulture i od kulturalno determinisanih nestabilnih potencijalnih značenja. Ako su značenja umetničkog rada i umetnosti kontekstualno determinisana (u smislu kulturalne arbitrarnosti), tada su ona potencijalna značenja.

Kosuth je izveo seriju radova, tekstualnih ambijenata u različitim prostorima (galerija, ulica): *Kontekst: tekst/kontekst* tokom 1979. godine, u kojima je tekst deo konteksta konkretnog ambijenta i teorijska rasprava odnosa teksta i konteksta. Zadržaćemo se na njujorškoj verziji rada:

Šta ovde vidite? Tekst/znak desno predstavlja sebe kao deo nečeg drugog, nečeg što se normalno po sebi razume. Ono što očekujete da vidite zamenjeno je nekim odsustvom, to pokušava da učini vidljivim ono nevidljivo. Ovaj tekst/znak želeo bi da sebe objasni, ali i kada to čini, vi i dalje pokušavate da gledate izvan njega na nešto drugo, to značenje je unapred dobijeno smeštanjem onoga čiji je on već deo. Ovaj tekst/znak želi sebe da vidi kao deo *realnog sveta*, ali je zaslepljen onim istim konvencijama koje vas sa njim povezuju, i zaslepljuju vas do onoga što se, kada se pročita, više ne vidi.

i drugi tekst:

Možete li ovo pročitati? Ovaj tekst/znak levo očekuje od vas da pročitate više od onoga što on pruža, a on pruža više nego što mu je potrebno da znači to što čini. Šta on kaže, kako to kaže i gde kaže povezuje vas ili odvaja od onoga što on jeste. Ovaj tekst/znak (kao i sve drugo što ste videli) uhvaćen je u zamku konvencija koje konstituišu njegovu koncepciju mogućeg u terminima koji poriču ono što bi želeli da sugerišu. Da li se odnos ovog teksta/znaka prema sebi razlikuje više od odnosa ovog teksta/znaka prema ovom kontekstu? Pročitati ovaj tekst/znak znači uzdići uzdizanje do kojeg treba doći da bi se reklo više od onoga što je ovde rečeno.<sup>639</sup>

Prvi tekst se nalazi desno, a drugi levo na zidu. Za oba je bitna uporednost vizuelnog izlaganja i čitanja. U varijantama realizovanim u raznim evropskim gradovima tekst je izlagan u uličnom ambijentu. Makro dimenzija je i postavljen je na reklamnim panoima u nužnoj i arbitrarnoj relaciji sa drugim plakatima i okolinom. Tekstu je menjan realni kontekst, a uslovi čitanja su se od konteksta do konteksta transformisali.

Prvi nivo Kosuthove aproksimacije je definisanje teksta kao znaka. Tekst je struktura zapisa, ali pošto je izložen na zidu ili na reklamnom panou, on deluje holistički kao celina i markira se i čita kao znak smeštan u različite kontekste. Prvi tekst identifikuje značenja teksta koje on kao tekstualna celina intencionalno nosi i značenja koja bi preuzeo kada bi sebe video kao deo *realnog sveta*. Kosuth suočava dva holistička potencijala teksta: (a) holistički princip samog teksta kao celine i (b) holistički princip konteksta u koji se tekst smešta kao znak. Ako se pogleda postavka u Kelnu, vidi se instalacija dva plakata jednake veličine na reklamnom panou. Prvi plakat je Kosuthov tekst, dok je drugi reklama za hamburgere. Na nivou opažanja predloženih znakova oni se vide u jedinstvenom kontekstu, a referentna relacija između njih se pretpostavlja. Kada pročitate Kosuthov tekst, više ga ne posmatramo kao deo *realnog sveta*, već kao tekst unutrašnjeg kontekstualnog poretka koji prekriva očekivane mogućnosti.

Desni i levi (prvi i drugi) tekst njujorške postavke izloženi su u galeriji i mogu se shvatiti kao "koncept" ili propozicija specifičnih realizacija i slučajeva realizacije u drugim kontekstima realnog sveta. Desni (prvi) tekst započinje rečenicom "Šta ovde vidite?", dok levi (drugi) tekst započinje rečenicom "Možete li ovo pročitati?". Kosuth prvim tekstom obrazuje situaciju koja se od percepcije (viđenja) pomera ka čitanju da bi se locirala razlika viđenog i pročitano. Drugim tekstom obrazuje situaciju koja se od čitanja pomera ka viđenju da bi se locirala razlika viđenog i pročitano. Prvi tekst se odnosi na realni svet, dok se drugi odnosi na internu tekstualnu strukturu. Poenta prvog je izrečena tvrđenjem "Ovaj tekst/znak želi sebe da vidi kao deo realnog sveta, ali je zaslepljen onim istim konvencijama koje vas povezuju sa njim, i zaslepljuju vas do onoga što se, kada se pročita više ne vidi." Poenta drugog teksta je izrečena pitanjem: "Da li se odnos ovog teksta/znaka prema sebi razlikuje više od odnosa ovog teksta/znaka prema ovom kontekstu?" U spisu "Seven Remarks For You To Consider While Viewing/Reading this Exhibition" Kosuth daje sledeće određenje dela:

*Tekst/kontekst:* ovaj rad hoće da produkuje i pokaže prirodu aktivnosti (pravljena značenja), da bude zavisna, kontekstualni aspekt kulturalnih procesa (a umetnost je konkretni primer). Sastoji se iz tri dela: prvi, spoljašnji, sastoji se iz reklamnih panoa smeštenih u javnom prostoru, obično rezervisanom za reklame, drugi je unutar specijalizovanog konteksta galerije. Moguće je videti kako se materijalnost ideologije (kao jezika, kao umetnosti) konkretizuje kao naročiti instrument formi, dok se subjekt smešta u odnos prema istovremeno fiksnom i slučajnom diskursu.

Zamisao o subjektu iza reklamnog panoa (uz upotrebu označitelja koji zavise od konteksta) napinje prirodni horizont koji (institucionalni ili korporacijski) autoritet javnog diskursa konstruiše i održava. Diskurs

639 J. Kosuth, "Text/Context" (New York, 1979), u: *Documenta 7*, vol. I, Kassel, 1982, str. 283.

pretpostavlja izvesni subjekt kao potporu produkcije naročitih fiksnih značenja. “Subjekt iza reklamnog panoa” je problematičan jer ideološka tekstura diskursa postaje vidljiva: pretpostavlja se da je čitalac kao subjekt konstruisan u odnosu prema tom diskursu. Pretpostavlja se subjekt koji ne samo da prethodi specifičnom čitaocu kao subjektu, već je i pretpostavljen i iskušan od strane čitaoca kao dosledan i razumljiviji. Pitanje šta to znači postaje kritičko zahvaljujući napetosti između pretpostavljenog značenja koje subjekt projektuje iza teksta i uobičajenog institucionalnog značenja koje projektuje autoritet reklamnog panoa kao medij. Ova napetost čini vidljivim materijal kulturalne forme (kao jezika, kao ideologije), dok prekida prirodni pejzaž sličnih znakova. I, treći nivo rada se bavi generišućim značenjem u kontekstu umetnosti. Rad se sastoji iz *Fragmenata*. Značenje fragmenta je, poput teksta, i kontingentno i delimično fragment. Tekst je kraće vreme, obično oko mesec dana, izložen na ulici. Sećanja i fotografije naravno ostaju. Jasno besmisleni fragmenti (to je jedini način da se rad privatno poseduje) značenje dobijaju od tržišta umetnosti kroz kontakte sa socijalnim i kulturalnim kontekstima eksternalizovanim do fragmenta. Individualizovana fragmentarnost pokušava da prepozna zamračenje jednog pretpostavljenog konteksta značenja. Ovo promišljeno *brisanje* samo je drugo lice čina koji uključuje premeštanje (ili pokušaj ponovnog potvrđivanja) značenja koje daje tržište. Odnos dela prema celini je sredstvo, u ovom slučaju ono opisuje i unutrašnju i spoljašnju organizaciju.<sup>640</sup>

Rad *Tekst/konteks* izveden je iz ranijih Kosuthovih istraživanja funkcije i konteksta, ali je doveden do spekulativne dimenzije koja je pomak od interesovanja za eksplicitnu analitičku analizu ka interesovanju za holističko prezentovanje složenih kulturalnih značenjskih veza karakterističnih za strukturalizam i njegov poststrukturalistički razvoj. Kosuthov rad je usmeren ka zamisli prikazivanja teksture diskursa, on više ne konstruiše hijerarhije diskursa o diskursu da bi izašao iz jednog jezika i govorio o njemu, već ulazi u svaki pojedinačni jezik, otvarajući ga delovanju čitaoca/posmatrača. Značajno je zanimanje za teoriju teksta Barthesa<sup>641</sup> i zamisao *otvorenog teksta*. Kosuth je u analitičkoj fazi težio da razotkrije (locira, opiše, objasni) ispitivani problem umetnosti. Novi problem na koji ukazuje ovim radom jeste suočenje različitosti teksta, intencija umetnika, čitanja, perceptivnih potencijala i različitih institucionalnih kontekstualizacija. Tekst, intencije umetnika, čitanje, perceptivni potencijal i institucionalne kontekstualizacije treba razumeti kao različite jezike (jezičke moći). Naznačeni jezici koji ulaze u igru lociranja rada, relacioni su, holistički određeni i autonomni, što znači da je princip relativnosti diskursa i njegove funkcionalne transformabilnosti uopšten do univerzalnog principa transjezičke egzistencije subjekta u kulturi. Rad *Tekst/konteks* možemo videti kao primer formiranja mape ili poligona na kome se pojavljuju različite diskurzivne i receptivne situacije, pri čemu termin situacija označava model relacija teksta, autora, čitaoca i potencijalnih fluktuirajućih značenja.

Rad sa apstraktnim tekstualnim fragmentima, autorefleksivnom hermeneutičkom interpretativnošću produkcije značenja i moćima institucionalnih tržišnih konteksta prezentacije definisan je kao kritika *transcendentne prirode umetnosti* visokog modernizma. *Transcendentna priroda umetnosti*, realizovana apriornim i samodovoljnim formalizmom apstraktnog slikarstva i skulpture, dekonstruiše se ukazivanjem na mreže relacija fragmenta (umetnosti) i šireg konteksta kulture i društva. Ukazivanje na mreže relacija umetnosti i konteksta kulture i društva postavlja problem značenja. Značenje nije produkt dela, drugim rečima, značenje nije realizovano semiotičkim ili lingvističkim potencijalom konstrukcije/strukture dela ili referencom dela i objekta koji prikazuje, već istorijom i kulturalnim mnogobrojnim subjektima koji učestvuju u nastanku i recepciji dela.

### **Kosuthove transfiguracije značenja**

Kosuthov rad je tokom osamdesetih godina razvijan u okvirima poststrukturalističkog razumevanja teksta, vizuelnog rada i značenjskih funkcija umetnosti u kulturi. Istraživanja su koncentrisana oko dekonstruktivnih procedura i Freudovih psihoanalitičkih spisa. U intervjuu, povodom bečke izložbe posvećene Wittgensteinu,<sup>642</sup> Kosuth opisuje teorijske transformacije ukazujući na to da su njegove relacije sa Wittgensteinovom filozofijom cirkularne. Sredinom šezdesetih godina zanimao se i oslanjao na vitgenštajnovski pristup u istraživanju umetnosti, sredinom sedamdesetih je razvijao neomarksistički i antropološki metod interpretacije funkcija umetnosti u društvu, da bi krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina razvio teoriju značenja, čije su osnove u poststrukturalizmu. Pobuđeno zanimanje za

640 Joseph Kosuth, “Seven Remarks For You To Consider While Viewing/Reading This Exhibition” (1979), iz: *The Making of Meaning – Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Staatsgalerie Stuttgart, 1981, str. 39.

641 Roland Barthes, “Smrt autora” i “Od djela do teksta”, iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 176–186.

642 Nicolas Bourriaud, “Ludwig Wittgenstein & L’Art du XXe Siecle” (intervju sa Josephom Kosuthom), *Galleries Magazine* dec 89/jan 90, Paris, 1989–90, str. 139.



Wittgensteina krajem osamdesetih je retrospektivno, ali i postmodernističko preispitivanje sopstvenih istorizacija i produkcija značenja. Kosuthovi pomoci od *zaleđa* analitičke filozofije ka neomarksističkoj antropologiji i zatim ka poststrukturalizmu mogu se razumeti kao dijalektički razvoj umetnosti. U antidijalektičkom smislu Kosuthovi pomoci će se razumeti na dva načina: (1) kao traženje sve opštije teorije opisivanja i produkovanja procesa transformacije značenja – analitička filozofija mu je omogućila da pojam jezika (propozicije) proširi i na nediskurzivne sisteme vizuelnih umetnosti, neomarksistička antropologija je omogućila preispitivanje širih kontekstualnih funkcija od konteksta umetničkog rada i umetnosti, a poststrukturalizam je omogućio zasnivanje najopštije kulturalno determinisane teorije značenja primenjive na različite i promenjive produkte i odnose sveta umetnosti i kulture i (2) konkretan tržišni zahtev smeštanja i reagovanja na aktuelne umetničke i kulturalne uslove u kojima se Kosuth našao. Ideja neoromantičarske postmoderne, zasnovana na ekspresionističkoj obnovi i simulaciji slike i slikarstva, potisnula je Kosuthovu ideologiju *umetnosti posle filozofije* sa aktuelne scene početkom osamdesetih godina.<sup>643</sup> Mogućnost opstanka u tržišnim uslovima postmodernizma ukazala se u otvaranju teorijskog korpusa rada konceptualne umetnosti aktuelnom poststrukturalizmu, u kojem je Kosuth pronašao fleksibilan produktivan model, za razliku od teorijskog čistunstva i krutosti analitičke filozofije ili ideološke reduktivnosti i isključivosti neomarksističke antropologije. Njegov rad je značenjski postao operativniji i u deridovskom smislu *prolazniji*, dok su već uobličeni modeli istraživanja konteksta i funkcija umetničkog rada prošireni na one domene (nesvesno, seksualnost, autocenzura, fragmentarnost, skriveno značenje) koje je njegov prethodni rad isključivao. Fleksibilnost poststrukturalističkog okvira omogućila je i razvijenu umetničku produkciju, pri čemu je ideal suočavanja prvostepenih i n-to stepenih diskursa i karakterizacija umetničkog rada podržan procedurama citata, montaže i kolaža. Procedure citata, montaže i kolaža su u aktuelnim Kosuthovim radovima postavljene na mestima *ready made-a*.

O Kosuthovom *poststrukturalističkom periodu* napisana su dva iscrpna i provokativna teksta: Johna Welchmana "Translation / (Procession) / Transference: Joseph Kosuth and The Scene / Seen of Writing"<sup>644</sup> i Roberta C. Morgana "The Making of Witt: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest".<sup>645</sup>

Welchman ukazuje na to da su: (a) Kosuthovi radovi pisani na raznim jezicima i da naglašavaju zamisao i proces "prevođenja", (b) da su zasnovani u poststrukturalističkoj deridovskoj koncepciji prevođenja. Poststrukturalistička deridovska koncepcija prevođenja *vidi* kao proces reartikulacije, pre nego kao lingvističku tehniku posredovanja sadržaja. Prevođenje je ponuda partikularnih razlika, nepotpunih ugovora i konsenzusa u redefinisaju. Welchman ukazuje na šest modusa prevođenja u Kosuthovom radu. Prvi se odnosi na preuzimanje i kontekstualizaciju pojedinačnih vizuelnih (umetničkih) znakova. U pitanju je konstruisanje modela cirkulacije i transformisanja koncepata (zamisli). Umetnički radovi su zamišljeni kao modeli za rekonstituisanje objekta umetnosti (umetničkog dela). Drugi modus prevođenja je povezan sa negativnim gledištem. U vreme pisanja teksta "Umetnost posle filozofije" analogija je postala sredstvo, model prevođenja. Welchman naglašava da su formalizam, tradicionalna estetika, autorefleksija, kritički opisi, tj. sve ono što karakteriše vizuelni modernizam smatrani preprekama prevođenju, tj. analogiji:

Oni se alternativno (što je paradoksalno) mogu videti kao afirmacije nemogućnosti čiste ekvivalencije (i tako tautologije) u prolazu između objekta i značenja.<sup>646</sup>

Prevođenje postaje negacija kontingentnosti vizuelne morfologije. Treći modus prevođenja, formulisan sredinom sedamdesetih godina, odnosi se na "komunikaciju" dva konteksta ili dva jezika, na komunikaciju govornih akata i kontrolisane (institucionalne) sistematičnosti jezika. To je period antropološkog neomarksizma. Četvrti modus prevođenja povezuje se sa modelom "prevođenje-prenos" (*translation-transference*), utemeljenim u freudizmu, a reinterpretiranim u dekonstrukciji. *Prevod* je po Derridi, pre metaforička aktivnost transformisanih sličnosti nego princip konsistentne razmene. *Prenos* je pokretanje nesvesnog, međurelacija učesnika i saučesnika u prevođenju. *Prenos* je u psihoanalizi odnos koji se uspostavlja između analitičara (lekara) i pacijenta. Kosuth naglašava potencijal prevođenja, sinhrono preusmeravajući u svom radu i funkcije analitičara i onoga ko stvara vizuelne fetiše:

U skladu sa Jakobsonovom shemom tipova prevođenja, a) međujezički – parafraziranje, b) unutarjezički – prevođenje u uobičajenom smislu reči, c) unutarsemiotički – po kome se jedan znakovni sistem prevodi u drugi, Kosuth uvek prilagođava svaku od ovih kategorija svom Freudovom pretekstu.<sup>647</sup>

Proces prevođenja je relacionalno-transformacioni model koji uključuje diskurzivne fragmente, njihove odnose, prilagođavanja, poništavanja i razlike. Kosuth govori o ponovnom stvaranju značenja (*re-making meaning*) kao kombinaciji

643 Joseph Kosuth, "Portraits: Necrophilia Mon Amour", *Artforum*, New York, May 1982, str. 58–63.

644 John Welchman, "Translation / (Procession) / Transference: Joseph Kosuth and The Scene / Seen of Writing", iz: *Exchange of Meaning / Translation in the work of Joseph Kosuth*, ICC\* MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 24–39.

645 Robert Morgan, "The Making of Witt: Joseph Kosuth and The Freudian Palimpsest", *Arts Magazine*, New York, January 1988, str. 48–51.

646 John Welchman, "Translation / (Procession) / Transference: Joseph Kosuth and The Scene / Seen of Writing", str. 32.

647 John Welchman, "Translation / (Procession) / Transference: Joseph Kosuth and The Scene / Seen of Writing", str. 34.

pronađenih ili preuzetih značenja. Peti modus prevođenja se zasniva na citatu, ali citat nije pasivno preuzimanje postojećeg značenja, već aktiviranje značenjskog potencijala sistema prenošenjem i navođenjem teorijskog modela u novom kontekstu:

Referencu ili upotrebu filozofskih ili teorijskih sistema vidim kao deo jezika koji oblikuje umetnost dok označava parametre okvira diskursa u kojem jedino može doći do njegovog generisanja.<sup>648</sup>

Welchman ukazuje na odnos slika—tekst koji se ostvaruje u povezivanju i citiranju Freudovog diskursa u prostoru umetnosti. Modus prevođenja sada se vidi kao oprostorenje Freudovog diskursa: trenutak u kome tekst postaje materijalizovano pisanje. Možemo dodati da Kosuth, u Lacanovom smislu,<sup>649</sup> produkuje materijalne osnove psihoanalitičke besede, prenoseći je iz diskurzivnog sveta psihoanalize u konkretan fizički prostor umetničkih instalacija. Šesti modus prevođenja je označen sintagmom “negiranje (ili iza crte)”. Misli se na Kosuthov rad *Zero&Not*<sup>650</sup> sa precrtanim tekstom. Kosuthovo precrtavanje teksta, u psihoanalitičkom smislu, ima funkciju ukazivanja ili signaliziranja da postoji druga scena pisanja. Prevođenje je zakoračenje preko ili iza crte. U pitanju je dvostruka igra: (a) sam čin čitanja precrtanog teksta je napor prevođenja i rekonstruisanja zapisa, (b) ali i metaforičko ukazivanje da se iza svakog teksta krije drugi tekst (precrtani ili skriveni tekst nesvesnog). Welchmanova analiza tipologije Kosuthovog rada verno prati transformacije koncepta “prevođenja”, izlažući ih u okvirima zamisli i gledišta dekonstrukcije.

Robert Morgan je postavio tekst o Kosuthovom radu na dosledan radikalni deridovski način, konstituišući ga ne samo kao drugostepeni (metadiskurs), već kao polje suočenja metadiskursa i prvostepenog diskursa. Esej o Kosuthu “The Making of Wit” je precrtan, red po red, ali tako da se ipak može čitati. Osim što je tekst o Kosuthu, on je i tekstualni (konceptualni, dekonstruktivni) rad izveden iz Kosuthovog delovanja, koji ukazuje na razlike između Kosuthovog diskursa i Morganovog diskursa o Kosuthu. Zasniva se na sledećoj hipotezi:

Precrtavanje, pražnjenje i dosetka – razvoj umetnosti u Kosuthovom radu – konačno vode do kritike, internalizovane kao metodologije koja jedino može poništiti sebe.<sup>651</sup>

Ideja poništavanja, koju Morgan naglašava, ukazuje se kao postmodernistički zahtev. Dok kritika zasnovana na vitgenštajnovskoj tradiciji vodi lociranju problema i njegovom odstranjivanju, teorija dekonstrukcije, pomerena ka psihoanalizi, vodi ka pitanjima efekta kritike, efekta koji može biti samo samoponištavanje. Odnos između ova dva pola stvara, po Morganu tenziju između modernističke autokritičnosti i postmodernističkih istorijskih i dijalektičkih energija, a to je bitno mesto Kosuthovog istraživanja prirode prevođenja diskursa kulture u diskurse umetnosti (i obratno).

U spisima “No Exit” i “History For” Kosuth je polemički izložio osnovne teze svog rada. One se mogu locirati oko reinterpretacije konceptualne umetnosti i zamisli *made ready*-a. U dugogodišnjem radu Kosuth je pristupao i odstupao od konceptualne umetnosti, da bi je danas definisao u vanstilskom i ličnom (košutovskom) okviru istraživanja i preispitivanja transfiguracija značenja u kontekstima umetnosti i kulture:

Od početka sam smatrao da je određujuća karakteristika konceptualne umetnosti razumevanje umetnosti kao postfilozofske aktivnosti koja, kao praksa, konstituiše istraživanje produkcije značenja u kulturi.<sup>652</sup>

i

Suštinski doprinos takvog rada bio je u radikalnom prevrednovanju toga kako umetničko delo radi, koje je pokazivalo kako sama kultura radi: kako se značenja mogu menjati, a da se materijali ne menjaju.<sup>653</sup>

Zadržimo se na zamisli da umetnički rad pokazuje kako se značenja menjaju, a da se pri tome materijali ne menjaju. Umetničko delo ima funkcije teorijskog objekta, delo nije objekt estetske (čulne) kontemplacije, već poligon ili sonda za preispitivanje umetnosti. Pod ontološkim statusom umetničkog dela ne podrazumeva se samo materijalno-morfološka (prostorna) pojava rada, već i struktura materijalno-morfološke pojavnosti rada sa značenjskim aspektima i funkcijama upotrebe dela i njenog mesta u svetu umetnosti. Kosuth u složenoj određenosti umetničkog dela simulira specifičnu situaciju: (a) materijalno-morfološka pojava dela (a to može biti forma instalacije, ali i preuzeti tekst Freuda ili svetog Augustina) je konstanta, dok su (b) značenjski aspekti (kontekst prezentacije, način upotrebe, povezivanje različitih konteksta itd) varijable. Uspostavljaju se očigledne promene varijabli, čime se pri konstantnoj materijalnoj

648 John Welchman, “Translation /(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and The Scene/Seen of Writing”, str. 35.

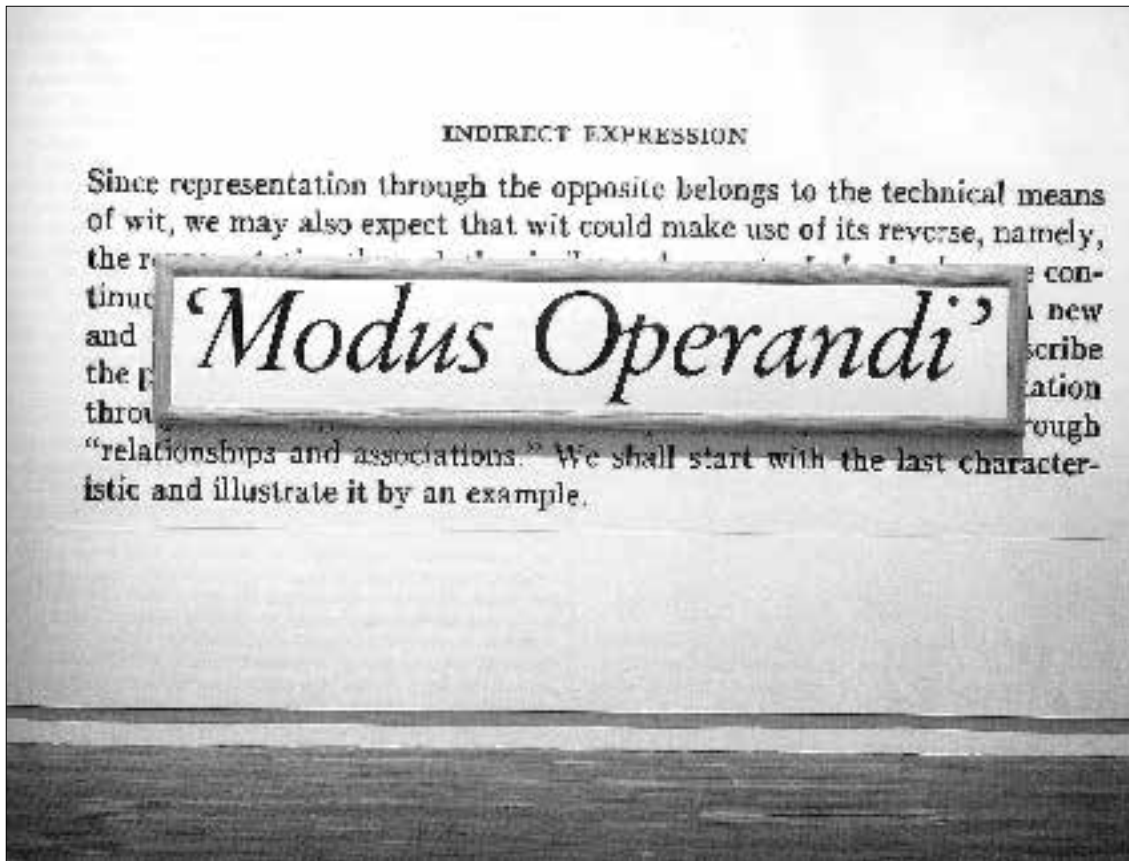
649 Žak Lakan, “Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo”, iz: *Spisa* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983, str. 151. Čitamo: “Mi pismom označavamo onaj materijalni oslonac koji konkretna beseda uzajmljuje od jezika.”

650 Joseph Kosuth, ilustracije instalacija *Zero&Not*, iz: *Exchange of Meaning – Translation in the Work of Joseph Kosuth*, ICC\* MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 133–135.

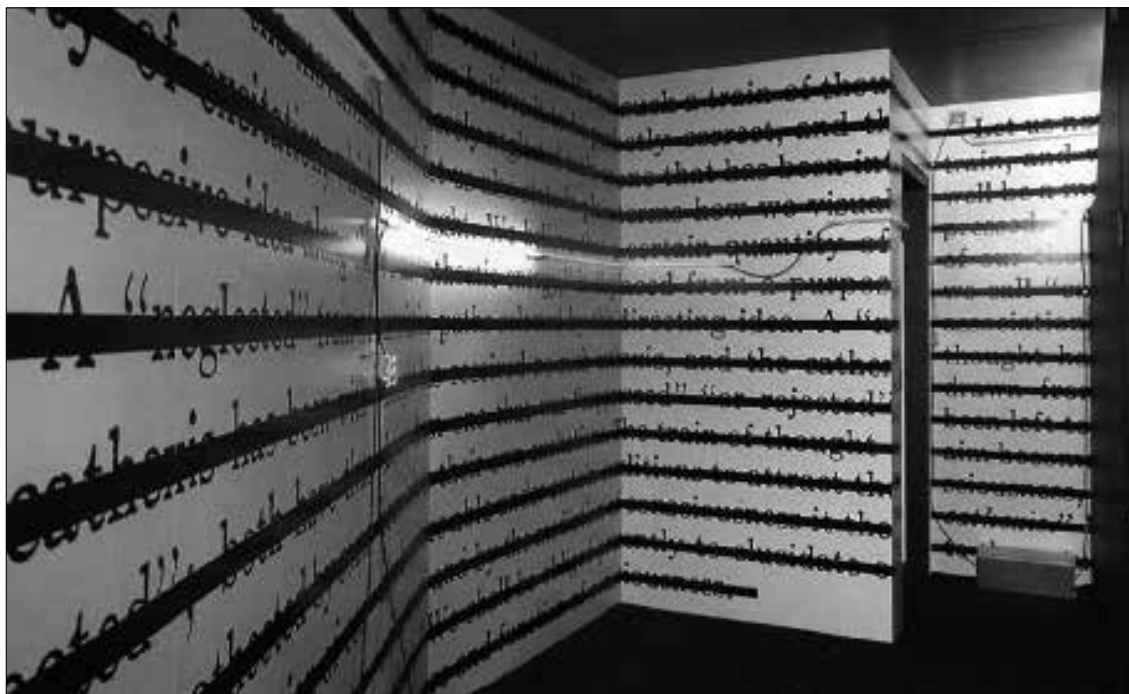
651 Robert Morgan, “The Making of Wit: Joseph Kosuth and The Freudian Palimpsest”, *Arts Magazine*, New York, January 1988, str. 51.

652 Joseph Kosuth, “History For”, *Flash Art*, Nov-Dec, 1988, str. 102.

653 Joseph Kosuth, “No Exit”, *Artforum*, New York, March 1988, str. 112.



Joseph Kosuth, *M.O. #6*, 1987.



Joseph Kosuth, *Nula&Ništa*, 1985.

morfologiji menjaju značenja produkta. Kada se govori o menjanju značenja nužno je razlikovati tri tipa promene: generisanje, transformisanje i transfiguracije značenja. Ako sledimo tradicionalne odrednice, reći ćemo da umetničko delo nastaje kao objekt, situacija i događaj preoblikovanjem ili generisanjem nove forme. Nastala forma na osnovu referenci, prema procesu svog nastajanja, pojavnošću svoje strukture i interrelacijskih odnosa unutar samog dela ili referentnim relacijama prema objektima izvan dela (odnos slike i lika koji prikazuje) generiše značenje. Transformacija značenja nastaje kada jedan objekt (objekt, situacija, događaj ili tekst), promenom morfoloških ili značenjskih funkcija, zadobija nova značenja. Iz postojećeg značenjskog sklopa odnosa izvodi se novi značenjski sklop, u generičkom smislu povezan sa prethodnim. Transfiguracijom značenja nazvaćemo, upravo, Kosuthov slučaj promene značenja pri konstantnim morfološkim uslovima. Promene značenja se dešavaju u složenim značenjskim modelima koji nemaju direktne reference prema vantekstualnim objektima, već su višestruko kulturalno posredovane. Sam rad ne generiše nova značenja i značenje Z1 ne transformiše u značenje Z2, već specifikuje i prezentuje mnoštva značenjskih promena koje realizuju smeštanje i premeštanje vanumetničkih i umetničkih shematika u okviru konteksta umetnosti i kulture. Kosuthove transfiguracije (premeštanja) značenja su *pokretna mapa* rada sa relacionim značenjskim sistemima. Postavljeni model, koji je nazvan transfiguracija značenja, JEZIK specificira kao središnji aspekt kulture, koju definiše kao mrežu transfigurativnih (pokretnih, premeštajućih) jezika koji obrazuju holistički zamišljenu mrežu konteksta. Kada Kosuth zapisuje da nema skrivenih značenja u metafizičkom smislu, već se pre susrećemo sa mnogostrukošću značenja i njihovim međusobnim relacijama koje čine složenim čitanje, odnosno omogućavaju nastajanje heterogenog kolažnog rada (bricolage),<sup>654</sup> on izvodi dekonstrukciju metafizičkog potencijala umetnosti. Kosuthova dekonstrukcija metafizičkog potencijala umetnosti, analogno dekonstrukciji metafizičkog teksta, pokazuje da nema umetnosti (umetničkog rada, teksta) izvan kulture, i da su značenjski potencijali umetničkog rada rezultati uklopljenosti rada u celinu kulture, i da nisu ostvareni (metafizičkim) relacijama umetničkog rada i reference izvan kulture. U tom smislu termin *made ready*, nastao inverzijom Duchampove kovanice *ready made*, ukazuje na specifičan kolažno-montažni rad koji objedinjuje značenjske modele različitih funkcija i lokacije u kulturi (elemente visoke kulture i produkte masmedija):

*Made ready* i tradicija *ready made*-a pokazuju nam šta je proces umetnosti; putanja tog prikazivanja označava razvoj od autorefleksije do kritičkog lociranja ideološkog samoznanja; ova alternativna tradicija vidi umetnost, jednostavno rečeno, kao proces propitivanja.<sup>655</sup>

*Made ready* je za Kosutha dinamička konstelacija koja eksplicira označiteljske procese, koristeći kodove kulture da bi locirala i dovela u međuodnose značenja koja su između posmatrača/čitaoca i umetnika/autora. Uvođenjem u značenje rada odnosa umetnika i čitaoca Kosuth sledi bartovski koncept otvorenog teksta, tj. teksta koji se upotpunjuje i dovršava činom čitanja. Ukazivanje na bizarne relacije umetnik/autor i posmatrač/čitalac ima za cilj da pokaže da učesnici u procesu transfiguracije značenja nisu jednorodno određeni i definisani, već da imaju heterogen metahijerarhijski status. Koncept umetnika pripada tradiciji zapadne umetnosti i može se odrediti u terminima umeća pravljenja vizuelnog umetničkog dela. Koncept autora pripada domenima postmodernističke intermedijalnosti, tj. situaciji kada subjekt koji produkuje delo ne mora biti i njegov proizvođač, već nosilac koncepcije, zamisli, plana i organizacije. Termin *autor* pokriva i termine kao što su pisac, režiser, skulptor, performer, filozof itd. Razlaganje receptora na čitaoca i posmatrača ukazuje na to da su Kosuthovi radovi i za gledanje i za čitanje, da postoji ambivalentnost koju učesnik u procesu recepcije ostvaruje i vizuelnim opažanjem i čitanjem značenja.

Evolucija Kosuthovog delovanja tokom osamdesetih godina može se pratiti u nekoliko radova: *Cathexis* (1981), *Fort! Da!* (1985) i *Zero&Not* (1985).

Rad *Katehezis* zasniva se na hermeneutičkoj shemi odnosa originala i interpretacije. Rad je izveden u nekoliko verzija. Čine ga fotografija neke slike iz zapadne tradicije slikarstva (portret ili grupni portret). Na fotografiji je znakom "X" umetnik označio izvesna mesta, a ispod fotografije sledi tekst koji opisuje viđeno ili neki odnos sa pojavnošću rada:

Ovde su uspostavljeni jedan poredak i lokacija, oni predstavljaju svoju konstrukciju (jedno značenje, jednu "sliku") kroz poništenje koje svoje granice pronalazi neprepoznatljivim.<sup>656</sup>

ili

Ono što izgleda da je konstruisano ovde (kada vidite površinu) čini jedan poredak još nepročitanih delova i još neviđenih lokacija.<sup>657</sup>

654 Joseph Kosuth, "No Exit", *Artforum*, New York, March 1988, str. 112.

655 Joseph Kosuth, "No Exit", str. 113.

656 Joseph Kosuth, *Cathexis* (1981), tekst u ilustraciji rada, iz: *Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. n.n.

657 Joseph Kosuth, *Cathexis* 9, tekst u ilustraciji br. 30, iz: Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1990.

*Cathexis* je nastao na vrhuncu obnove/simulacije slikarstva transavangarde i neoekspresionizma kao ironična dekonstruktivna rasprava sa upotrebom slike. Kosuth naglašava da rad ukazuje na *slepost slike* i da je želeo da pokaže da i slika može biti upotrebljena kao umetnost i da *umetničko* naspram *slikarskog* bude dominantno.<sup>658</sup>

Kada se *normalno* posmatra, fiktivni prostor slikarstva dozvoljava posmatraču ulazak u verodostojan svet. Moć poretka i racionalnosti tog sveta prisiljava posmatrača da u sopstvenim terminima prihvati sliku (i njen svet). Ovi “termini” se ne mogu čitati jer se ne vide: svet, i umetnost koja ga predstavlja, predstavljen je kao “prirodan” i neproblematičan. Preokretanje slike zaustavlja taj monolog; čovek više nema “prozor u drugi svet”, već ima objekt, *artefakt*, sastavljen od delova i smešten ovde u ovom svetu. Čovek to iskušava kao događaj i kao takav on je čin koji smešta i uključuje posmatrača. Kao događaj on se dešava sada (u stvarnom posmatračevom vremenu), jer posmatrač, kao čitalac, iskušava jezik konstrukcije onoga što se vidi. To precrtavanje uobičajenog iskustva, koje jezik čini vidljivim, primorava posmatrača/čitaoca da shvati sopstvenu subjektivnu ulogu u procesu stvaranja značenja.<sup>659</sup>

I sam naslov rada *Cathexis*, koji vodi poreklo od grčkog crkvenog termina (podučavanje u veri), upotrebljen je u ironičnoj funkciji da bi se obnova slike pokazala kao oblik pseudoreligioznog učenja o *veri* u sliku i slikarstvo. Bitno je podsetiti da Kosuth smatra da je *slikarstvo mrtvo*<sup>660</sup> i da, kao što ovaj rad pokazuje, jedino može biti upotrebljeno kao citat ili na drugostepenom nivou ironiziran fragment istorijskog oblika prikazivanja. On slikarstvu eksplicitno suprotstavlja umetnost:

Od *Cathexisa* moj glavni problem je prezentacija određenog lingvističkog i kulturalnog sistema da bi se videle njihove strukture i značenja.<sup>661</sup>

Delo *Fort! Da!*<sup>662</sup> nastalo je u širem kontekstu interesovanja za Freudovo učenje i njegovu upotrebu u umetnosti. Delo čini fotografija prostora (poda i zida) u kome je izložena sa markiranim (X) pozicijama. Uramljena fotografija je izložena u fotografisanom prostoru, a ispod nje su u horizontalnom nizu, paralelno zidu, poređani markeri (X) koji su bili locirani na podu i zidu prilikom fotografisanja. Po Kosuthu, rad ima dva smera: (a) ka načinu izlaganja rada, tj. način i uslovi izlaganja rada su deo rada i (b) ka operativnoj ulozi posmatrača. Naslov rada je preuzet iz Freudovih spisa i odnosi se na dete koje je uvek prilikom majčinog izlaska iz kuće bacalo igračke pod krevet uzvikujući “Fort! Da!”. U odnosu na pojavnost slike naslov ima dvostruku funkciju: (1) delo uvodi jedan formalni sistem odnosa u prostoru i odnosa posmatrača u značenjsku složenost metaforizacije naglašanih arbitrarnih uslova veze označitelja (rada) i označenog (naslova) i (2) niz markiranih pozicija koje su na fotografiji razbacane, a u instalaciji (postavci) fotografije uređene povezuje (asocijativno) sa šifrom “Fort! Da!”. Zamisao šifre postaje bitna, pošto upotreba šifre znači da postoji neko drugo mesto (pojavnost) na kome se razjašnjava značenje šifre, a u freudovskom kontekstu to je *nesvesno*.

Rad *Zero&Not*<sup>663</sup> je zasnovan na preobražaju arhitektonskog prostora u tekstualni ambijent nemogućeg teksta. Uvećani tekst iz Freudovih spisa, koji je precrtan, štampan je u formi tapeta kojima su prekriveni zidovi prostora izlaganja. U naznačenim okvirima Kosuth je izveo i niz drugih radova, koristeći Freudove tekstove i zamisao precrtavanja. Na primer, rad *Word, Sentence, Paragraph*<sup>664</sup> je zidni plakat sa Freudovim tekstom koji je precrtan svetlećim neonskim cevima. Uvođenje različitih indeksnih i dodatnih parametara samo naglašava stepene arbitrarnosti koje produkcija unosi u kulturalni značenjski “svet”. *Zero&Not* ponavlja dva bitna modusa Freudovih psihoanalitičkih karakterizacija: (1) ponavljanje (on tapet sa odlomkom iz Freudove *Psihopatologije svakodnevnog života*<sup>665</sup> ponavlja u prekrivanju zidova sobe) i (2) potiskivanje, skrivanje ili autocenzurisanje metaforizuje precrtavanjem. Ponavljanje i precrtavanje ukazuju na zamisao druge scene upravo onako kako je Derrida opisuje, a Robert C. Morgan povezuje sa Kosuthovim radom:

Tako Freud izvodi za nas scenu pisanja. Slično svima onima koji pišu. I slično svima onima koji znaju kako da pišu, on uspostavlja scenu duplirajući, ponavljajući i obmanjujući sebe na sceni. Freud je taj kome ćemo mi dozvoliti da nam kaže šta se na sceni igra za nas. I od koga ćemo pozajmiti skriveni epigrafi koji tiho upravlja našim čitanjem.<sup>666</sup>

658 “L’Art de la presentation (De l’Art)”, intervju sa A. Ducret i C. Queloz, iz: *Joseph Kosuth / Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 77–78.

659 Kosuth, Joseph, *The Making of Meaning – Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Staatsgalerie Stuttgart, 1981; i Joseph Kosuth, *Notes on Cathexis*, Leo Castelli Gallery, New York, 1982, str. 31.

660 Videti Kosuthov tekst “Portraits... Necrophilia mon Amour”, *Artforum*, New York, May 1982, str. 60–61. Kosuth piše: “Često su me pitali šta imam da kažem o ponovnom rođenju slikarstva, pošto sam ja uvek govorio da je slikarstvo mrtvo. U stvari, kada sam prvi put rekao da je mrtvo bio sam mladić i to sam projektovao u budućnost. Recimo da ono umire – mada sporije i u većoj agoniji nego što sam prvobitno mislio.”

661 Iz intervjuja “Some Comments on Freud, and Language” sa A. Trimarco, iz: *Interviews 1969–1989*, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989, str. 91.

662 Joseph Kosuth, *Fort! Da!* (1985), iz: *Exchange of Meaning – Translation in the Work of Joseph Kosuth*, ICC\* MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 138.

663 *Exchange of Meaning – Translation in the Work of Joseph Kosuth*, str. 133–135.

664 Joseph Kosuth, *Word, Sentence, Paragraph* (1987), iz: *Exchange of Meaning – Translation in the Work of Joseph Kosuth*, str. 131.

665 Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.

666 Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing”, iz: *Writing and Difference*, University of Chicago Press, 1978, str. 229.

Kosuth u rad uvodi ambivalentnosti koje su analogije ambivalentnostima Freudovog teksta<sup>667</sup> ili Derridinog čitanja Freudovog teksta. Tekst je izložen čitanju i precrtan, pa je bliži gledanju nego čitanju. Tekst je na zidu a ne u knjizi, pa je prostor i ambijent sa tekstem i razvijena knjiga u prostoru. Kako je u pitanju prostor, posmatrač je i na sceni, koja je *scena čitanja* koje se ne može izvršiti, pa upućuje na jednu drugu scenu koja bi bila doslovno Freudova knjiga a metaforički nesvesno. Kosuth u psihoanalizu ne ulazi kao pacijent i od psihoanalize ne konstruiše simulakrum-situacije, kao što to rade Victor Burgin<sup>668</sup> i neokonceptualisti,<sup>669</sup> već lične moduse psihoanalitičkog rada apstrahuje do bezlične označiteljski uslovljene uokvirenosti rada kulture. Kosuth uvodi i rekonstituiše psihoanalitičke relacije i učinke kao kulturalne relacije i efekte, odnosno mehanizme, transfiguracija značenja. Upotreba Freudovog teksta, koja ima odlike i citata i *ready madea*, dvostruka je: (1) pribavlja širu označivalačku strukturu u kojoj se mogu locirati specifične umetničke propozicije i teorijski kontekst koji nije interpretacija već prisutnost: drugim rečima, pribavlja *made ready* konceptualnu arhitekturu<sup>670</sup> i (2) *Freudova kosmogonija* funkcioniše kao značenjski aktivni i interaktivni materijal za konstrukciju umetničkih dela:

smeštanje i poništavanje: negiranje prisustva i pozitivnog odsustva.<sup>671</sup>

Iz naznačenih aspekata Kosuthovog rada može se izvesti zaključak da on različitim pojavnim i diskurzivnim aspektima pristupa kao sredstvima, ne da bi proizveo objekt (objekt, situaciju ili događaj), već da bi postigao dinamične, raznorodne i različite stupnjeve diskurzivnosti i relacija čiji je efekt pokazivanje transfiguracija značenja u označiteljskim praksama kulture.<sup>672</sup>

667 Joseph Kosuth, "Zero&Not (Wien)", *Sigmund Freud House Bulletin* Volume 1, Vienna, Herbst 1989, str. 7.

668 Videti, na primer: Victor Burgin, "A note on Minnesota Abstract", iz: *New Art International* (temat), AD, Academy Editions i St. Martin Press, London–New York, 1990, str. 62–65.

669 Videti dela Roberta Longa, Cindy Sherman, Richarda Prinza, Barbare Kruger itd, u: Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, Catherine Gudis, (eds), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, London, 1989; i Germano Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.

670 Joseph Kosuth, "No Exit", *Artforum*, New York, March 1988, str. 113.

671 Joseph Kosuth, "No Exit", *Artforum*, New York, March 1988, str. 113.

672 Joseph Kosuth, *Zeno at the Edge Of the Known World*, Venice Biennale – XLV International Art Exhibition – Pavilion of Hungary, Venice, 1993; ili Ilya Kabakov i Joseph Kosuth, *The Corridor of Two Banalities*, Centre for Contemporary Art – Ujazdowski Castle, Warsaw, 1994.

VOLUME 2 NUMBER 3 SEPTEMBER 1973

## ART-LANGUAGE

---

Some Formalities of Technic Relationships	Graham Howard	1
Interest Relationships, etc.	Graham Howard	6
Disinterest Relationships, etc.	Graham Howard	10
Models and Indexes: Fringe Benefits	Philip Pilkington David Rushton	12
Bibliotherapy	Philip Pilkington David Rushton	18
The Fine Structure of Collaboration	Michael Corzic	24
Frameworks and Phantoms	Michael Corzic Neil Rasmussen	28
Problems of Art & Language Space	Jan Burn Neil Rasmussen	33
Note on Reading 1968-1972	John F. Hemmings	73
'Praxiometry' and 'Theoropraxis'	David Bainbridge	78

---

Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved

Art-Language vol. 2 no. 3, 1973.

VOLUME 2 NUMBER 4 JUNE 1974

## ART-LANGUAGE

**Handbook(s)  
to Going-On**

---

Price 21.00 UK, \$4.00 USA All rights reserved

Art-Language vol. 2 no. 4, 1974.

## ART-LANGUAGE

Volume 3 Number 3 June 1975

**...THE TIMELESS LUMPENNESS OF A RADICAL CULTURAL LIFE; the gangrenous excrescence, stylishly exposed in the quiet salons. The market for the dry delicacies of pretentious gentility, the over-fed opinion, the corpulent**

Art-Language vol. 3 no. 3, 1975.



Art-Language vol. 5 no. 1, 1982.

# ART&LANGUAGE: ISTORIJA, TEORIJA I PRAKSA

## Status grupe Art&Language

Art&Language je neformalna zajednica ili organizacija osnovana u Engleskoj 1968. godine. U Art&Languageu su saradivali umetnici, teoretičari, kritičari i istoričari umetnosti iz Engleske, Amerike i Australije. Tokom skoro četrdeset godina delovanja Art&Language je menjao organizacionu strukturu, oblike internih i eksternih relacija i tipove produkcije. Zajednicu su osnovali Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941), Michael Baldwin (1945) i Harold Hurrell (1940) kao oblik partnerskog odnosa nakon niza godina druženja i zajedničkog, ali neimenovanog, rada. Prvi broj časopisa *Art-Language* izašao je maja 1969. godine. Joseph Kosuth je od 1969. saradivao sa Art&Languageom kao američki izdavač časopisa. Sa zajednicom su saradivali: Mel Ramsden (1944) i Ian Burn (1939–1993) koji su 1969. u Njujorku sa Rogerom Cutforthom (1944) osnovali *Društvo za teorijsku umetnost i analizu* (Society for Theoretical Art and Analysis). Istoričar i teoretičar umetnosti Charles Harrison (1942) postao je od 1971. izdavač Art-Language izdanja i saučesnik projekata zajednice. Philip Pilkington (1949) i David Rushton (1950) izdavači časopisa *Analytical Art*, priključili su se zajednici početkom sedamdesetih. Od ranih sedamdesetih u Art&Languageu saradivao je veliki broj učenika i sagovornika. Sredinom sedamdesetih godina Art&Language je delovao sadejstvom dve grupacije: engleskog i njujorškog Art&Languagea. Engleski deo su konstituisali osnivači, koji su se vremenom povlačili iz aktivnog rada, i studenti sa umetničkih škola na kojima su predavali. Englesko jezgro su u to vreme činili Michael Baldwin, Charles Harrison, Philip Pilkington, David Rushton. Njujoršku grupaciju su predvodili Joseph Kosuth, Mel Ramsden i Ian Burn, a saradivao je veći broj levo orijentisanih umetnika, kritičara i pripadnika sveta umetnosti. U drugoj polovini sedamdesetih godina članstvo se smanjilo i svelo na saradnju Michaela Baldwin, Mela Ramsdena i Charlesa Harrisona.<sup>673</sup>

Status Art&Languagea se permanentno menjao kako se razvijala i transformisala radna problematika. Dijalektika promena je bitna karakteristika, pogotovu što je Art&Language kao institucija bio objekt sopstvenih interesovanja, interpretacija i shematizovanja: od drugostepenih rasprava statusa pisanog teksta kao umetničkog komada, preko indeksnih shematizacija prirode dijaloga u zajednici, do slika sa temom *umetnikovog ateljea*. Art&Language je osnovan kao partnerski odnos četiri umetnika, odnosno, kao umetnička grupa sa karakteristikama neoavangardne (post-neo-konstruktivističke ili post-pop-artističke) zajednice. Tokom sedamdesetih godina zajednica je zadobila različite organizacione oblike: *Art&Language Press* (osnovan maja 1968), *Art&Language Institut* (1971–72), *Art&Language Limited Company* (koja nikada nije zaista postala kompanija) i *Art&Language Foundation Inc.* koja je delovala u Njujorku 1975–76. Današnje umetničko delo Ramsdena i Baldwin, uz teorijsku i dijalošku saradnju Harrisona, ima pre odlike individualne saradnje u okruženju istorije Art&Languagea nego grupnog rada.<sup>674</sup>

Pitanje je kako se može opisati i objasniti delovanje Art&Languagea, odnosno kako se mogu odrediti svojstva delovanja zajednice Art&Language? Traženje odgovora ukazuje na: (1) rekonstrukciju evolucije Art&Languagea od ranih godina neimenovane saradnje pa do današnjih oblika produkcije i (2) ukazivanje na retrospektivna viđenja danas aktivnih članova. Prvi pristup pokazuje da je Art&Language otvorena neformalna zajednica koja je vremenom evoluirala od grupe umetnika, preko dijaloške zajednice i ideološkog kolektiva do polaritetnog suparništva dve geografski razdvojene frakcije i, na kraju, do okvira (sveta) za saradnju nekoliko individualaca. O Art&Languageu se često govorilo kao o debatom ili dijaloškom *kružoku*, što je podrazumevalo da je Art&Language *govorna zajednica* čiji su članovi bili sagovornici i da se ona menjala kako se razgovor menjao. U tom smislu Atkinson je pisao:

Ne pokušavamo da pretpostavimo individualnu subjektivnost. Pokušavamo da pretpostavimo pojedinačni odnos među subjektima, a to je razgovor. U tome se ne slažem sa mnogim profesorima umetnosti i sa umetničkim školama kroz koje smo prošli. Postoji tendencija (ili kako god hoćete da je nazovete) da se umetnost tiče ličnog izražavanja nemarnog u upotrebi termina. U razgovoru sa studentima pokušavam da pretpostavimo intersubjektivne odnose na višem nivou od uobičajenog, ne pretpostavljamo intersubjektivne odnose u slikarstvu i skulpturi (u stvaranju objekata).<sup>675</sup>

Atkinson ukazuje na još jedan bitan aspekt Art&Languagea: nije u pitanju sama zajednica umetnika, već i diskurzivna zajednica nastave o umetnosti. Art&Language je diskurs o umetnosti razvijao ne samo transformacijom konkretne

673 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982; i Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991.

674 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982; Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991; *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987; i *Art&Language*, Art&Language, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1993.

675 Anne Seymour, "Art-Language", u tekstu se navode reči Terry Atkinsona, iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 70.



```

THE CYBERNETIC ART WORK THAT NOBODY BROKE

TYPE ALL PARTS
1.1 TYPE "YOU HAVE BLUE"
1.2 TYPE "YOU HAVE GREEN"
1.3 TYPE "YOU HAVE SLUE"
1.4 TYPE "YOU HAVE YELLOW"
1.5 TYPE "YOU HAVE NOTHING. USLY INSTRUCTIONS!"

3.05 PRINT
3.06 TYPE P FOR PP-11111
3.1 PRINT "TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D."
3.2 DEMAND A
3.3 DEMAND B
3.4 DO STEP 1.1 IF A=B AND B=B
3.5 DO STEP 1.2 IF A=B AND B=B
3.6 DO STEP 1.3 IF A=B AND B=B
3.7 DO STEP 1.4 IF A=B AND B=B
3.8 DO STEP 1.5 IF A=B OR A=B OR B=B OR B=B
3.9 DO STEP 3.05

DO PART B
TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
YOU HAVE YELLOW

TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
YOU HAVE NOTHING. ONLY INSTRUCTIONS!

TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
YOU HAVE SLUE

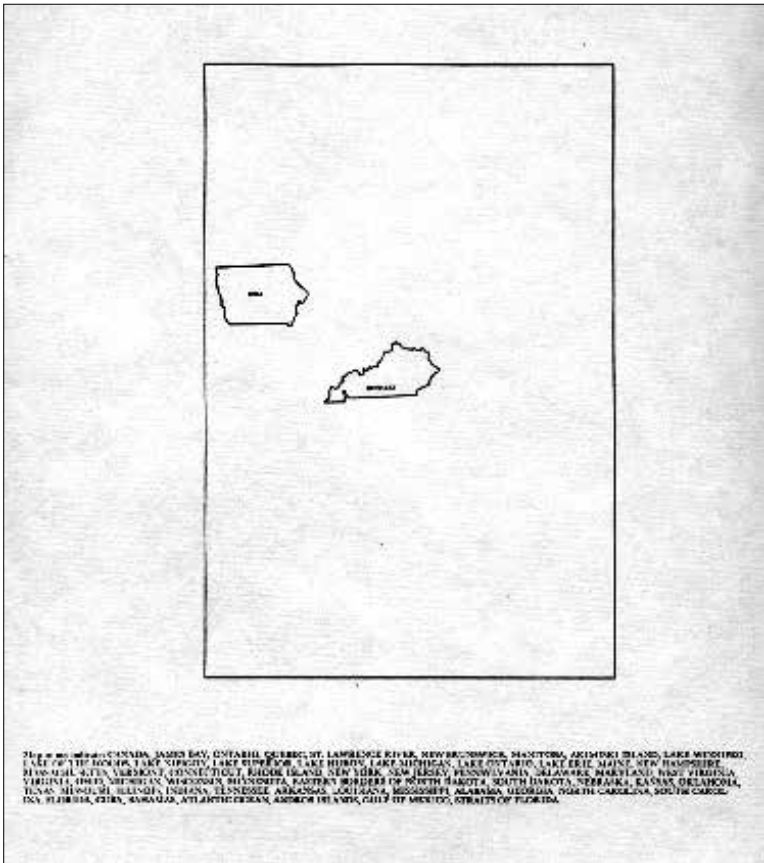
TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
YOU HAVE YELLOW

TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
YOU HAVE BLUE

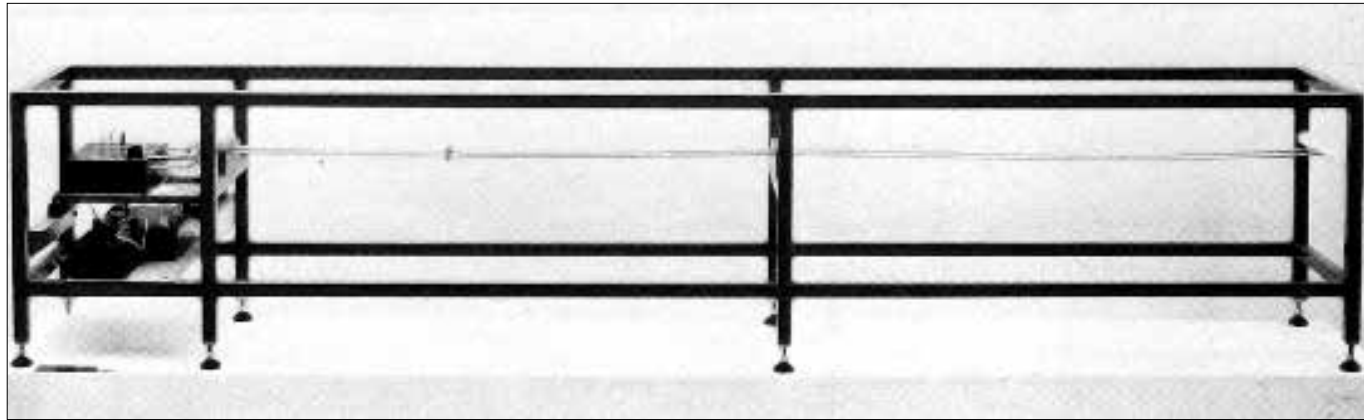
TYPE EITHER 1 OR B IN BOTH A AND D.      A=B
      B=B
ERROR AT STEP      B=B
      P      IS UNDEFINED.

```

Harold Hurrell,  
*The Cybernetic Art Work that Nobody broke*, 1969.



Terry Atkinson, Michael Baldwin, *Map to not indicate...*, 1967.



David Bainbridge, *Lecher System*, 1969–70.

produkcije umetnosti u svetu umetnosti, već i transformacijom univerzitetskog diskursa engleskih umetničkih škola. Drugi pristup vodi retrospektivnim komentarima Harrisona, Ramsdena i Baldwin. Harrison je izneo tezu da organizacioni oblici i autonomija Art&Languagea nikada nisu unapređivali autonomiju umetničkog rada Art&Languagea.<sup>676</sup> On naglašava da je delovanje Art&Languagea relativno autonomno u odnosu na oblik mikrodrštvene formalizacije pojavljivanja zajednice. Razrada teze se nalazi u sledećem odlomku:

Mada su se termini kolektiv i zajednica u raznim prilikama pojavljivali u razgovorima Art&Languagea, oni nikada nisu bili ni bukvalno ni nominalno demokratski. Rad u Art&Languageu su obavljali oni koji su znali šta i kako treba raditi. Obično se radilo o malom broju pojedinaca, iako je možda više njih učestvovalo u raspravama oko usmerenja. Što se tiče principa anonimnosti vezanog za Art&Language (i za časopis *Art-Language* od 1976), bila je to javna konvencija, a ne čin vere. Ova konvencija je uspostavljena da bi se: a) potisle etiološke pogreške vezane za normalne konvencije umetničke individualnosti i b) da bi se omogućila kritika zasnovana na opservacijama da su te normalne konvencije, kao modernistički stereotipi ličnosti umetnika koji ih prate, administrativne kategorije, i stoga ideološki lažne. Štaviše, izgledalo je prikladnije da se složena podela rada prizna, nego da se individualni doprinosi izoluju i učine prepoznatljivim. Iz toga ne sledi da su svi doprinosi bili podjednaki, niti je spisak saradnika siguran vodič za raspodelu kompetencija i interesovanja.<sup>677</sup>

U jednom retrospektivnom intervjuu Baldwin i Ramsden problematizuju određenje Art&Languagea kao grupe da bi naglasili njegovu transformativnost:

- Zašto ste u grupi radili zajedno? Koje su koristi i nedostaci rada pod istom strukturom i shemom? Koji su preduslovi bili potrebni za pripadnost Art&Languageu?
- Mi nismo delovali kao grupa. To je složeno i teško objasniti. Nije bilo trenutka u kome ste mogli posebnost Art&Languagea dedukovati iz njegove običnosti. Zahtevali smo (ili sam možda ja zahtevao) da zamutimo granice, tako nije bilo moguće ni nužno odlučivati o tome ko ili šta konstituise članstvo Art&Languagea. Ako su razlike i postojale, one su bile povezane sa pravom ili realnom prisutnošću u diskurzivnom indeksu. Nismo želeli da budemo autori svojih radova koliko zastupnici u praksi koja ih proizvodi. (Michael Baldwin)
- Mi radimo jedan sa drugim, a povremeno i sa drugim ljudima. Taj potencijal mesta produkcije ne isključuje neku vrstu (možda beznačajnog) društvenog života. Rad je bio kritički i skeptički a ne biološki potreban, pa je prostor za razgovor bio nužan. Pisanje i izdavanje časopisa je kolaborativna aktivnost. Pravljenje izložbi i umetničkih objekata je takođe društvena aktivnost. U Art&Languageu nikada nije bilo strukture ili sheme odvojene od pokušaja, obično komičnog, da se formalizuje dobitak. Pre je bilo bujne nepostojane mase, diskretne i značenske. Pripadnici Art&Languagea su obično bili prijatelji, studenti (itd) i oni koji imaju sredstva i daju priloge. Mayo Thompson je muzičar, pa je Art&Language snimio nekoliko ploča. Ovo nije bilo pitanje stila, ploče su produkovane iz neke vrste društvene kontingentnosti. Eliminacija kontingentnosti osigurava osnove za umetnički profesionalizam. Art&Language nikada nije bio grupa, ali je povremeno bio i jeste društveno kontingentan način za pravljenje umetnosti. (Mel Ramsden)<sup>678</sup>

Navedeni protivurečni i paradoksalni zaključci o karakteru zajednice nazvane Art&Language odvijaju se oko interpretacija njene diskurzivne ambijentalnosti. Drugim rečima, Art&Language je pokazivao aspekte i grupe i instituta i preduzeća i pokreta i kvazipolitičkog udruženja i skupa frakcija i oblika druženja, što mu daje karakter otvorenog koncepta ostvarenog oko otvorenih pravila diskurzivne saradnje. U navedenim izjavama se zapaža jedinstveno polazište i uverenje da su članovi Art&Languagea subjekt X i Y koji se međusobno razlikuju i jedan od drugog uče, tj. da je Art&Language asocijacija okarakterisana željom i sposobnošću njenih članova da međusobno razgovaraju. Ako se prihvate naznačene pretpostavke, Art&Language se može shvatiti kao relativno *fleksibilna ambijentalna struktura diskursa i rada na umetnosti*, relativno autonomna u odnosu na trenutne strategije institucionalnog prezentovanja i nastupanja u svetu umetnosti i kulture. Ovako dat opis i objašnjenje egzistencije Art&Languagea temelji se na uverenjima (spoznajama) da je svet umetnosti nestabilan i da rad (delovanje, egzistencija) Art&Languagea nije stvar teorijskog propisivanja, već otvorenog istraživanja.

676 Charles Harrison, "Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years", iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987, str. 20.

677 Charles Harrison, "Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years", str. 19.

678 "Interview with Art and Language / Michael Baldwin and Mel Ramsden", iz: Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, (eds), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990, str. 177–178.

## Istorija Art&Languagea

Istorija Art&Languagea može da se prati u četiri perioda koja karakterišu promene strukturalne organizacije zajednice, članstva, tipa diskursa, domena i sadržaja interesovanja i oblika produkcije. Koliko je ona istorija kontinuiteta, toliko je i istorija obrta i lomova. Nerazdvojjivost i sinhronicitet kontinuiteta i obrta karakteristični su aspekti egzistencije Art&Languagea. Pored istorijske shematike Art&Languagea mogla bi da se uspostavi i sinhronijska tipologija usredsređena na različite probleme prisutne u razgovorima, egzistenciji i produkciji. Opredelio sam se za istorijsku analizu pošto time pokrивam i međurelacije (transformacije) pojedinih problema koji se pojavljuju i nestaju ili se stalno pojavljuju uz specifične semantičke a istorijski determinisane modifikacije.

Možemo započeti shemom koja ukazuje na četiri perioda Art&Languagea: (1) različiti oblici saradnje osnivača (Atkinson, Bainbridge, Baldwin i Hurrell) pre osnivanja Art&Languagea, (2) prvi period Art&Languagea, stilski i teorijski konceptualizam u periodu od 1968. do 1973–74, (3) drugi period Art&Languagea, politička umetnost i preispitivanje kulturalnih, društvenih i ideoloških modela savremenog zapadnog društva i njegove umetnosti u periodu od 1973–74. do 1977–78, (4) treći period Art&Languagea, započet posle 1979, dominantno je određen razvojem slikarske prakse i njoj odgovarajuće teorije. Svaki period karakterišu međufaze (ishodišni primeri, razvojni procesi i praktična i konceptualna zaokruženja). Razmotriću redom sva četiri perioda.

## Predistorija Art&Languagea

Terry Atkinson je poznavao Harolda Hurrella još iz detinjstva, a Davida Bainbridgea je upoznao 1958. kada se upisao u umetničku školu. Michael Baldwin i Atkinson su se upoznali u Koventriju 1966. Atkinson je studirao na *Slide School of Fine Arts* u Londonu, a predavao je na *Birmingham College of Art* i na *Lanchester Polytechnic* u Koventriju, saradivao je sa neoavangardističkom grupom *Fine Art* koja je delovala u okvirima kasnog pop-arta, dizajna i *novih tehnologija*. David Bainbridge je studirao na *St. Martin School of Art* u Londonu, a predavao je na *Birmingham College of Art* i *Kingston-upon-Hull College of Art* itd. Bainbridge je bio aktivni sindikalista i član komunističke partije. Harold Hurrell je studirao na *Coventry College of Art* i na *Institute of Education* u Londonu, predavao je na određeno vreme u skulptorskoj klasi na *St. Martins School of Art* u Londonu. Michael Baldwin je studirao na *Coventry College of Art* i predavao je u više različitih škola. Bainbridge i Hurrell su učestvovali na izložbi *Hardware* organizovanoj u arhitektonskom društvu u Londonu februara 1967. Atkinson se na *Coventry College*, gde je predavao, zainteresovao za Baldwinov studentski rad i tu je započela njihova saradnja koja je trajala od 1966. do 1971.<sup>679</sup>

Rana interesovanja osnivača Art&Languagea odvijala su se u polju eksperimentalne umetnosti neoavangarde: pop-art, pokret umetnost i tehnologija (neokonstruktivizam), dizajn, arhitektura i konceptualna umetnost. Ma koliko se njihov pristup razlikovao, na primer, Hurrell i Bainbridge su težili tehnološkim rešenjima, a Atkinson i Baldwin konceptualnim, karakterisalo ga je ironično i ka teorijskom usmereno preispitivanje modernističkih zahteva koji su postavljeni pred umetnike. Dišanovski model *ready made*-a uveden je kao postupak rada u okvire neoavangardne sinteze umetnosti i tehnologije (na primer, Bainbridgeov *Kran*<sup>680</sup> ili Hurrellov *Kibernetsko umetničko delo koje niko nije slovio*<sup>681</sup>), ali i u konceptualne transformacije konteksta definisanja statusa umetničkog dela (na primer, Atkinsonove i Baldwinove knjige *Framework – Air Conditioning* i *22 Sentences: The French Army*<sup>682</sup>). Usmerenje Art&Languagea prema tehnološkoj umetnosti, s jedne strane, ukazuje na puteve njihovog umetničkog obrazovanja koje proizlazi iz neoavangardne atmosfere i, s druge strane, ukazuje na pokušaj distanciranja ironizacijom i teorijskom posredovanošću od dominantne modernističke kulture. Harrison<sup>683</sup> ukazuje da je Bainbridge u St. Martinu posmatrao kako skulptori *nove generacije* prelaze u novu pojavu *tehničkog radikalizma*, uvodeći u skulpturu složenu mašineriju čiju tehničku i političku dimenziju nisu razumeli, dok su Baldwinovi i Atkinsonovi radovi sa tekstem bili pre stvar čitanja i razumevanja govora o umetnosti nego primeri prvostepenih umetničkih radova. Harrison i Orton su u knjizi *A Provisional History of Art&Language* izdvojili tri problemska uticaja:

Prvo područje je bilo kritička preokupacija potrošačkom idealizacijom dizajna i tehnologije, naročito u onoj meri u kojoj je ta idealizacija postala vidljiva kao rastuća tačka modernizma. Druga je bila preoku-

679 Anne Seymour, "Art-Language", u tekstu se navode reči Terry Atkinsona, iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 69–70; i Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 15–21.

680 Delo Davida Bainbridgea, *Crane* (1966) opisano je u Atkinsonovom tekstu, "Introduction", *Art-Language* vol. 1 no. 1, May 1969. Koristio sam verziju iz *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 24–25

681 Delo Harolda Hurrella, *Cybernetic Art Work that Nobody broke*, poster, 1969. Prema: Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 58.

682 Terry Atkinson i Michael Baldwin, *Framework – Air Conditioning*, Art&Language Press, Coventry, 1967; i Terry Atkinson i Michael Baldwin, *22 Sentences: The French Army*, Art&Language Press, Coventry, 1968.

683 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991. str. 59.

pacija idejom estetičke sleposti i preobiljem koje je dolazilo iz minimalne umetnosti i njene teorije. Treća je bila preokupacija produkcijom diskurzivnih tekstova koji su bili deo rada (ideja ostvorena na izložbi *Hardware*).<sup>684</sup>

Odnos prema minimalnoj umetnosti je postminimalistički: osnivači Art&Languagea su poznavali praktične i teorijske postavke minimalizma, kao i kulturalni okvir minimalističke umetnosti. Oni su praktične i teorijske postavke minimalizma transformisali u, za njih pogodnije, dijagramsko-diskurzivne i konceptualne shematizacije. Interesovanja Atkinsona, Baldwina, Hurrella i Bainbridgea kretala su se od upotrebe minimalističkih strategija, pri čemu se pod *(post)minimalističkim strategijama* razumeju različiti oblici fragmentacije, raspršivanja, performansa, upotrebe fotografija i dijagrama, do kritike minimalizma i postminimalizma kao paradigmatškog primera umetnosti modernizma, odnosno kao oblika hegemonije američkog kasnog modernizma. Posebno interesovanje je bilo usmereno na kritiku nekoherentnosti i teorijske praznoće američkog postminimalizma, a ciničke žaoke su bile upućene pojmu *dematerijalizacije umetničkog objekta*:

Gotovo svi primeri umetničkih radova (ideja) na koje u svom članku ukazujete, umetnički su objekti. Možda oni nisu umetnički objekti kakve znamo u tradicionalnom stanju materije, ali su ipak materija u nekoj svojoj formi, bilo da su u čvrstom, tečnom ili u gasovitom stanju. Moje upozorenje koje se tiče metaforične upotrebe pojma *dematerijalizacije* usmereno je na pitanje o stanju materije. Bez obzira da li neko, na primer, supstancu formi Carla Andrea naziva praznim prostorom ili ne, to ne pruža nikakav dokaz o dematerijalizaciji jer je termin prazan prostor u odnosu na zemaljske situacije pre konvencionalni opis načina kako je prostor ispunjen, nego što nudi opis jednog dela prostora koji je, u fizičkim terminima, prazan. Andreov prazni prostor ni u kom smislu nije praznina. ... Kada ukazujete na Atkinsonov rad *Mapa koja ne ukazuje itd.* među mnogim drugim i kažete da je ona “skoro potpuno eliminisala vizuelno-fizički element”, takav opis me zabrinjava. Mapa je objekt napravljen od čvrstog materijala (to je papir sa linijama od tuša) kao bilo koje Rubensovo razapeto platno i kao takva smatram da je fizički-vizuelno proverljiva kao i Rubensovo platno...

Materija je posebna forma energije; energija koja zrači nije samo forma u kojoj energija može postojati u odsustvu materije. Kada dolazi do dematerijalizacije, to, u terminima fizičkih fenomena, znači konverziju (ovu reč koristim obazrivo) stanja materije u stanje energije koja zrači; iz ovoga sledi da se energija nikada ne može stvoriti ili uništiti. Ali, kada bi neko hteo da govori o umetničkoj formi koja koristi energiju koja zrači, došao bi u kontradikciju govoreći o besformnoj formi, a mogu se zamisliti i verbalne akrobacije do kojih može doći kada se romantična metafora upotrebljava kada su u pitanju besformne (nematerijalne) i materijalne forme. Filozofska estetika se, kao i uvek, oslanja na ono šta ona zove sadržajem umetničkog rada, a on odgovara filozofskim sredstvima koja se bave problemima umetnosti koja apsolutno računa sa produkcijom materijalnih entiteta. Nedostaci ovakvih filozofskih sredstava dovoljno su jasni i vide se unutar ograničenja materijalnih objekata; kada se ovo ograničenje jednom slomije, nedostaci nisu vredni razmatranja dok je sofistika celog okvira prognana pošto nije primenjiva na umetničku proceduru koja svoje informacije beleži rečima, a konsekvantni kvaliteti materijala proizvedenog entiteta (tj. komad papira kucan na pisaćoj mašini itd) nužno nemaju ništa zajedničko sa idejom. Ideja znači *pre svega čitati o*, a ne *gledati u*. Reći da jedna umetnost treba da bude direktno materijalna, a da druga treba da proizvodi materijalni entitet samo kao nužni sporedni produkt potrebe da se zabeleži ideja, ne znači reći da je ovo drugo povezano bilo kakvim procesom dematerijalizacije.<sup>685</sup>

Navedena polemička rasprava o dematerijalizaciji ukazuje na neke aspekte i ishodišta ranog Art&Languagea: (1) utemeljenje doslovnog govora na mestima metaforički izvedene retorike, (2) materijalizam umesto idealizma i idealističke (romantičarske) diskurzivnosti, (3) razlikovanje stupnjeva diskurzivnosti naspram fenomenološke transformativnosti. Zalaganje za doslovni govor temelji se na zapažanju da diskursi sveta umetnosti (visokog modernizma) obiluju nejasnoćama, pogrešnim reprezentacijama, iskrivljenjima i artificijelnim metaforizacijama, koje se prihvataju kao normalni i prirodni govor o umetnosti i u njoj. Kako su prihvatili uverenje da je ono što se može izraziti i formulisati jezikom ono što se može razumeti, to je pažnja poklonjena doslovnom razumevanju iskaza i njegovih relacija (značenja) ustanovljenih referencom. Primer kritike dematerijalizacije kao metaforičnog sklopa određenog mekim kontekstualnim ukazivanjem na to da dematerijalizacija nije stvarna dematerijalizacija, već odstranjenje uobičajenih aspekata prezentacije dela, izvedena je ukazivanjem i insistiranjem na doslovnom referencijalnom značenju reči. Materijalizam umesto idealizma

684 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 18.

685 Odlomak iz pisma-eseja koje je Art&Language uputio Lucy Lippard i Johnu Chandleru, “Concerning the article the Dematerialization of Art” (23. mart 1968), iz: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 43–44.

VOLUME 1 NUMBER 3 JUNE 1970

## Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge  
Michael Baldwin, Harold Haxell  
American Editor Joseph Kosuth

---

**CONTENTS**

Proceedings  
Society for Theoretical Art and  
Analysis

	Ion Burn	
	Roger Cutforth	
	Mel Ramsden	1
	Mel Ramsden	4
Art Enquiry (2)		
(i) Concerning Some Theories and their Worlds	Graham J. Howard	7
(ii) Mass Issues	Graham J. Howard	9
Marshall McLuhan and the Behavioral Sciences	B. Bhatt	11
A Preliminary Proposal for the Dramatizing of Perception	Mel Ramsden	28
General Note: M. Baldwin		
(i) Atkinson and Meaninglessness		30
(ii) Preface		30
(iii) Third Issues		31

Art-Language is published three times a year by  
Art & Language Press, 25 West End, Clipping, New York, District  
England, to which address all mail and orders should be sent.  
Price 120.00 UK, \$2.50 USA All rights reserved  
London: 1970, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

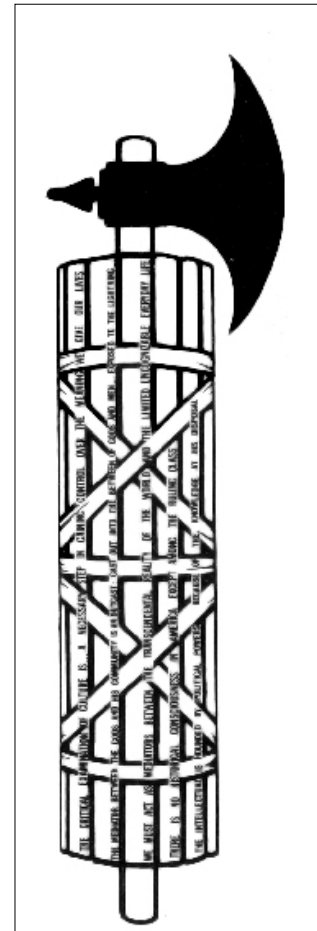
Art-Language vol. 1 no. 3, 1970.



The Society for Theoretical Art and Analysis  
(Ian Burn, Roger Cutforth, Mel Ramsden), New York, 1969.



Art&Language, *Dijalektički materijalizam*, 1975.



Art&Language, *10 Postcards*, 1977.

(romantičarske metaforizacije diskursa o umetnosti) posledica je doslovnog govora koji pokazuje da komad papira sa konceptualističkim tekstom i komad papira ili platna sa Rubensovim slikama nisu ontološki različiti, već su različiti po tome što su različito strukturirani u recepciji i diskurzivnim okvirima razumevanja. Slika se primarno vizuelno percipira, a tekst se primarno čita. I konačno dolazimo do središnjeg pitanja: diskurzivne hijerarhije (prvostepeni, drugostepeni, ..., n-to stepeni diskurs). Transformaciju komada ili dela umetnosti (slike i skulpture) fenomenološki usmereni autori vide kao transformacioni reduktivni proces koji vodi promeni ontološke determinisanosti dela. Osnivači Art&Languagea ne ukazuju na ontološku razliku, već na činjenicu da različita dela, govor o delima ili odnos diskursa i vizuelnosti nisu istog karaktera. Drugim rečima, jednu sliku Rubensa i jedan tekst konceptualne umetnosti ne razlikuje ontološka specifičnost, već različit jezički status produkta u diskurzivnim hijerarhijama sveta umetnosti. Osnivače Art&Languagea povezuje intuicija da je produkcija prvostepene umetnosti nemoguća bez pristanka na konceptualizacije koje podržavaju produkciju. Zato efikasan rad mora biti pre svega potpuna kritika tih konceptualizacija – razvoj drugostepenih diskursa u čijim se terminima može opisati i objasniti normalni diskurs i produkcija. Oni su lociranjem diskurzivne problematike i zahtevima za drugostepenom raspravom normalne umetnosti izašli izvan oblasti kojom su se bavili (umetničkog stvaralaštva), pošto im je postalo jasno da moraju da istražuju u više smerova koji istupaju izvan umetnosti u tradicionalnom prvostepenom smislu. Pravila za razumevanje uočene problematike bila su izvan originalnog stvaralaštva.<sup>686</sup> U teorijskom smislu, interesi, su se kretali oko vitgenštajnovske kritike metafizike (*Tractatus*) i oko kritike običnog ili svakodnevnog jezika (*Filozofska istraživanja*, kritička filozofija oksfordskog i kembričkog kruga), do marksističkih analiza umetnosti kao prakse i kulture kao okružja, ili konteksta umetnosti.

Treba uočiti bitnu razliku između konceptualizma Art&Languagea, konceptualizma njujorških umetnika (Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth) i evropskog kontinentalnog konceptualizma (Joseph Beuys, Mario Merz ili grupa OHO). Njujorški i evropski kontinentalni konceptualizam dematerijalizaciju umetničkog objekta prihvata kao fenomenološku transformaciju pojavnosti dela: (a) njujorški konceptualizam to čini u smeru filozofije fenomenologije i karakteristične američke pragmatičke transformacije perceptivnog i empirijskog potencijala kulturološke recepcije objekta, a (b) evropski konceptualizam redukciju (dematerijalizaciju) vidi kao metafizičku karakterizaciju pomeraja težišta i interesovanja umetnika sa vizuelnih pojavnosti na mentalne i duhovne fenomenalnosti subjekta umetnosti i kulture. Nasuprot tome, konceptualizam Art&Languagea je definisan u kontekstu univerzitetskog diskursa koji umetnost i diskurse o umetnosti strukturalno i aksiološki vidi kao metajezikički poredak. Atkinson, Bainbridge i Baldwin su vodili kurs umetničke teorije na Koventri koledžu od septembra 1969. do leta 1971. Skeptički rad na teoriji u umetničkoj školi bio je specifični učinak Art&Languagea na sistem obrazovanja. Po Harrisonu i Ortonu, kurs teorije umetnosti bio je negacija dve prožimajuće institucionalne pretpostavke:

- 1) da postoji prirodni identitet između učenja i internalizacije liberalne kulture,
- 2) da je bila uspostavljena adekvatna teorijska veza između heurističke aktivnosti dela studenata i pretpostavki datih od strane nastavnog osoblja.<sup>687</sup>

Drugim rečima, značaj teorijskog kursa koji su držali osnivači Art&Languagea bio je u skeptičkoj dekonstrukciji temeljnih pretpostavki modernističke umetnosti, a time i pedagogije. Skeptički pristup, koji posebno karakteriše Baldwinov rad i mišljenje, teži da pokaže da su veze subjekta i kulture, kao i veze umetnosti, obrazovanja i teorije, artificijelne interdiskurzivne heuristike,<sup>688</sup> a ne po sebi date, *podrazumevajuće* i *prirodne* istine. Charles Harrison je u tekstu "Educating artists"<sup>689</sup> izneo polemička zapažanja o funkcijama teorije u obrazovanju umetnika. Posluživši se paradoksalnim primerom studenta koji izučava fiziku, a da se pri tome ne upozna ne sa jednom teorijskom osnovom te discipline, ukazao je na apsurdnost odsustva teorijske nastave na umetničkim školama. On je naglasio metajezikički stav koji odlikuje pripadnike Art&Languagea: poenta nije u tome da se umetnost vidi kao po sebi teorijska, već da pristup nastavi treba da bude odrediv u terminima tražene teorije umetnosti. Polemika o statusu nastave može se pratiti u tekstovima "Some Concerns in Fine Art Education I, II" objavljenim u *Studio International*<sup>690</sup> 1971. godine. Neposredne posledice teorijskog kursa su bile proširivanje kruga sagovornika, pojavljivanje časopisa *Analytical Art*<sup>691</sup> koji su izdavali studenti Rushton, Pilkington, Kevin Lole i drugi koji su se kasnije priključili Art&Languageu. Po Harrisonu i Ortonu, negativna posledica kursa je bila ta da su materijali sa kursa u travestiranoj formi poslužili za modernizaciju niza koledža i odseka za umetnost u Engleskoj. Teorijski kurs i njegove opcije su postale pogodno sredstvo za samoidentifikaciju

686 Prema beleškama Terry Atkinsona, iz: Anne Seymour, "Art-Language", iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 72.

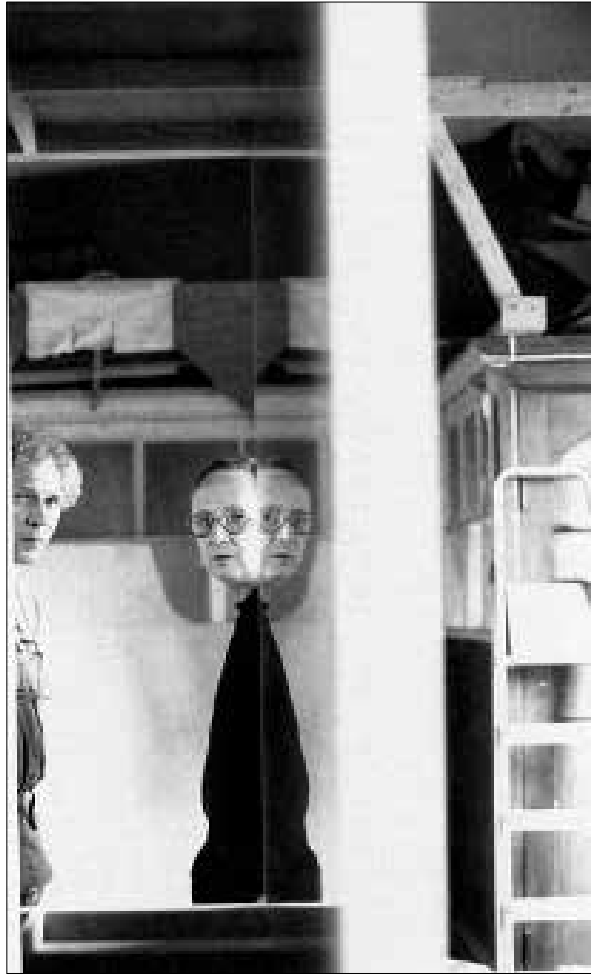
687 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 26.

688 U Art&Languageu se heurističkim naziva proces ili postupak autorefleksivnog istraživanja drugostepenih konteksta (logičkih i konceptualnih uslova i paradoksa) diskursa sveta umetnosti, koji unapred nema zadati cilj ili ostvarenu vrednost.

689 Charles Harrison, "Educating Artists", *Studio International*, London, June 1972, str. 222–224.

690 Charles Harrison, Philip Pilkington, Kevin Lole, David Rushton, "Some concerns in fine-art education", *Studio International*, London, October 1971, str. 120–122; Linda Morris, Digbi Jacks, Charles Harrison, "Some concerns in fine-art education II", *Studio International*, London, November 1971, str. 168–170.

691 Izašla su dva broja časopisa *Analytical Art*, no. 1 July 1971. i no. 2 June 1972, Coventry.



Michael Baldwin, Mel Ramsden, 1993.



Charles Harrison, 90-e.

studenta koji su se opredeljivali za pisanje a ne za *pravljenje umetnosti*. Harrison i Orton naglašavaju da je *status quo* održan strategijom univerzalne prihvatljivosti koja redukuje suštinu i razlog uvođenja određenog pristupa i procedure. Drugim rečima, njihova kritika prihvatljivosti teorijskog kursa je kritika transformacije konkretne *kritičke metode* u *dominantni stil stvaranja umetnosti*. Art&Languageov *Školski projekt*,<sup>692</sup> izveden 1975–76. godine, obuhvatao je realizaciju i distribuciju plakata koji je pripisivan jednoj fantomskoj studentskoj organizaciji. Rushton i Wood su objavili *Školsku knjigu*<sup>693</sup> (1979) u kojoj su sakupljeni različiti provokativni materijali iz studentskih časopisa i polemika.

### Prvi period Art&Languagea: konceptualna umetnost

Rad Art&Languagea započinje formalizovanjem druženja i saradnje osnivača, kao i pokretanjem časopisa *Art-Language*. Ovaj period započinje (1968–69) raspravom aspekata konceptualne umetnosti, a završava se radom na teoriji indeksa (1973–74) i kritikom mistifikacija konceptualne umetnosti. Na planu sadržaja njihov rad karakteriše rasprava i analiza statusa objekta umetnosti, a kraj perioda analiza, rasprava i logičko shematizovanje statusa diskursa (govora i teksta) u kontekstu zajednice Art&Language. Bitno je naglasiti da su temeljni problemi locirani oko statusa drugostepenog diskursa koji se prostire od izlaganja mašina (na primer, elektronska instalacija za Lecherov eksperiment<sup>694</sup>), grafika (Baldwinovi tekstovi “Apstraktna umetnost no. 2”<sup>695</sup>), dijagrama (Atkinsonova *Mapa koja ne uključuje...*<sup>696</sup>), brojni tekstovi publikovani u formi eseja, istraživanja (*proceedings*), svesaka i knjiga itd. Harrison ukazuje da je složena *administrativna* struktura bila potrebna da bi svi ovi različiti primeri rada bili organizovani kao produkcija ili da bi transformisali istraživanje u umetnost, da bi se tragovi (*tokeni*) istraživanja i rasprave izložili u svetu i institucijama umetnosti.

Karakterističan problem prvog perioda je i razumevanje statusa časopisa *Art-Language*. Prvi broj je izašao sa podnaslovom *časopis konceptualne umetnosti*, kasniji brojevi su izgubili taj podnaslov. Izdavači prvog broja su četiri osnivača Art&Languagea, u drugom i trećem broju se pored njih javlja i ime Josepha Kosutha kao američkog izdavača, a od četvrtog broja izdavač je Charles Harrison. Tekstovi u časopisu su potpisivani do 1976, a nakon toga su objavljivani nepotpisani. U prvom broju se zapaža ambicija da časopis bude glasilo i promotor pokreta konceptualne umetnosti, a to se posebno vidi u Atkinsonovom uvodnom tekstu.<sup>697</sup> U kasnijim brojevima časopis postaje diskurzivno i tekstualno okruženje razgovora i mikrorelacija pripadnika Art&Languagea, da bi se stavom o anonimnosti definisao kao kontekst egzistencije Art&Languagea. Harrison i Orton u *A Provisional History of Art&Language (Privremenoj istoriji Art&Languagea)* u interpretaciji statusa časopisa podvlače da nije postojao nijedan spoljašnji formalni razlog za objavljivanje časopisa, već pre mnoštvo individualnih interesa:

Uvod u prvi broj Terryja Atkinsona sugeriše da ga je on video kao neku alternativu galerijskom sistemu – u uslovima gde esej kao umetničko delo služi za razmatranje – i, kao takav, sredstvo je za lansiranje alternativne karijere. David Bainbridge i Harold Hurrell verovatno su ga videli kao način osiguranja kontrole nad sredstvima (određene vrste) ideološke produkcije. Michael Baldwin ga je tretirao kao sredstvo diskurzivnog objavljivanja istraživanja koja su time bila oslobođena od izdavačke kontrole, uobičajeno sprovedene u ime racionalnosti i čitateljstva.<sup>698</sup>

Verovatno su svi razlozi bili u igri, ali je činjenica da je časopis postigao dva bitna efekta: (a) u svet umetnosti je uveo složen i intertekstualan tekst koji uobičajena časopisna produkcija (od *Studio Internationala* do *Artforum*) teško da bi prihvatila i u ublaženoj formi i (b) izdavači su, a time i Art&Language, obezbedili autoritet na polju teorijskog govora u umetnosti, i o njoj bez obzira na to što su pojedini tekstovi bili paradoksalni, cinički ili preopterećeni logičkim egzibicionizmom. Može se reći da je časopis *Art-Language* obezbedio status i moć koju su imali pisci, omogućivši im da se sa moćima pisanja o umetnosti direktno sukobe, čime je pokazano da u umetnosti ne egzistiraju stroge distinkcije između jezika proizvođača i jezika pisca o umetnosti.

692 Plakati *Support School*, 1976. Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 114–115.

693 David Batchelor, Mike Fyles, Steve Lawton, Alan Robinson, Dave Rushton, Paul Wood, *School Book*, Student Community Action Resources Programme, 1979.

694 David Bainbridge, *Electronic installation for Lecher System*, 1969–70, Galerie de Paris. Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 59.

695 Michael Baldwin, *Abstract Art no. 2*, privatna kolekcija, 1968. Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 61.

696 Terry Atkinson, Michael Baldwin, *Map to not indicate...*, crtež i plakat, 1967. Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 53.

697 Terry Atkinson, “Introduction”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 19–26.

698 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 16.



U tom periodu objavljena je i prva antologija tekstova Art&Languagea: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, u organizaciji Paula Maenza i Gerda de Vriesa.<sup>699</sup> Pored niza izložbi, prelomni moment bila je priprema postavke za izložbu *Documenta 5*<sup>700</sup> čime je uvedena problematika indeksa i interdiskurzivnih relacija u okviru zajednice. Naredne dve godine (1972–74) problematika indeksa je razrađivana u domenima filozofije jezika (vitgenštajnovska filozofija običnog jezika), Kuhnove teorije naučnih revolucija, lingvistike, modalne logike itd. Tu se spominju različita imena – Wittgenstein, Quine, Hintikka – do niza značajnijih ili manje značajnih autora britanske savremene filozofije. O tom periodu Harrison govori kao o *logičkoj eksploziji*. U prvom periodu se razlikuju dva momenta: (1) izdvajanje umetničkog diskursa (diskursa sveta umetnosti, diskursa o umetnosti i diskursa u umetnosti) iz normalnog i uobičajenog konteksta sredstvima filozofije jezika i logike; Harrison je pisao da su rani brojevi *Art-Languagea* izdvajali umetničke diskurse “sterilišući ih logikom i ironijom”<sup>701</sup> i (2) istraživanje razgovora i intertekstualnih relacija u užem i širem kontekstu delovanja Art&Languagea (u zajednici i socijalizaciji zajednice). Na ovoj osnovi engleski deo Art&Languagea je u periodu između 1974. i 1976. nastavio sa logičko-semantičkim spekulacijama, ali na tada novoj teritoriji kritičke teorije postfrankfurtske škole. Na problematici indeksa radili su Atkinson, Hurrell, Ramsden, Harrison, Howard, a posebno značajan i koncentrisan rad na logičkim problemima i opštim implikacijama indeksa sprovodili su Baldwin, Pilkington i Rushton. Nakon *Dokumenta 5* problem indeksa je prezentovan nizom izložbi, a povodom izložbe *Index 002 Bxal* u John Weber galeriji u Njujorku novembra 1973. štampan je i poseban broj časopisa *Art-Language* pod nazivom *Handbook(s) to Going-on*<sup>702</sup> koji je imao monografski karakter.

Za prvi period su značajne i korelacije rada Mela Ramsdena, Iana Burna, odnosno *Društva za teorijsku umetnost i analizu*<sup>703</sup> sa matičnom strujom Art&Languagea. Burn i Ramsden su nakon kvaziminimalističkih radova (monohromne slike, slike-ogledala<sup>704</sup>) tokom 1967–69. realizovali niz protokonceptualističkih slika (Ramsdenove *Slike sa potvrdom, tajne slike*<sup>705</sup>) ili radova u nekonvencionalnim medijima (Burnova *xerox knjiga*<sup>706</sup>). *Društvo* su sa Rogerom Cutforthom osnovali 1971. godine u Njujorku, a rad koji se odvijao oko problematike teorijske analize umetnosti zamišljen je u formi istraživanja (*proceedings*) i vremenom se stopio sa maticom Art&Languagea.

### Drugi period Art&Languagea: politička umetnost

Drugi period rada, između 1973–74. i 1977–78, protivurečan je i kritičan period: s jedne strane, teorija indeksa je razvijena do opsesivnih logičkih detalja, a, s druge strane, uslovno shvaćena i pragmatizovana teorija indeksa postala je osnova za raznorodan ideološki i politički angažman koji se oslanjao, kako na šezdesetosmaško levičarstvo tako i na cehovske borbe umetnika u njujorškim okvirima. Ideološka leva orijentacija Art&Languagea se od samog početka rasipala i dovela je do razlikovanja engleske grupe koja se bavila složenijim teorijskim radom, podržanim eksplicitnim skepticizmom i američke grupe koja je sa naivnim (kvaziromantičnim) programom aktivističkog delovanja bila u ekspanziji i po broju ljudi i po domenima obuhvaćenih sadržaja. Engleski autori su bili bliži akademskoj struji postfrankfurtske kritičke škole sa dodatnim analitičkim premisama, a njujorški autori su bili bliži novolevičarskoj kompilaciji maoizma, markuzeovstva, sindikalizma, anarhizma itd. Dok je rad engleskih autora težio sve većoj individualizaciji, dotle je u Njujorku nastajao veliki broj frakcija i grupacija koje su tek uslovno mogle da budu povezane sa Art&Languageom. Zatim je u Njujorku došlo do rascepa između Josepha Kosutha i njemu bliskih autora i Mela Ramsdena, s druge strane, koji je ostao u čvršćoj vezi sa engleskim jezgrom. Drugi period se završava početkom postmodernističkog povratka redu. Delovanje Art&Languagea se u Njujorku ugasilo sa nastupom *nove epohe*. Nekoliko autora, među kojima su bili Hurrell, Baldwin, Ramsden, Harrison, Mayo i Christine Thompson naselili su se u mestu Banburi u Engleskoj, nastavljajući rad u Art&Languageu.

U drugom periodu je izdato sedam brojeva *Art-Languagea* (vol. 3 i 4), kao i dve antologije tekstova povodom izložbe u muzeju savremene umetnosti u Oksfordu (1975) i Galeriji Eric Fabre u Parizu (1978).<sup>707</sup> Sa materijalima za izložbu *Dijalektički materijalizam*<sup>708</sup> u Oksfordu 1975. Art&Language je iskoračio iz indeksnih postavki, uvođenjem grafičkih simbola (na primer, sovjetske konstruktivističke tipografije), a kasnije su sledile upotrebe ikonografije iz britanskog

699 *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972.

700 *Documenta 5*, Kassel, 1972.

701 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 75.

702 “Handbook(s) to Going-On” (temat), *Art-Language* vol. 2 no. 4, 1974.

703 Ian Burn, Mel Ramsden i Roger Cutforth su bili članovi *Društva za teorijsku umetnost i analizu* (*The Society For Theoretical Art and Analysis*).

704 Ian Burn, *Mirror Piece* (1967), iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 92–93.

705 Mel Ramsden, *Secret Painting* (1967–68), iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 204.

706 Ian Burn, *Xerox Book* (1968), iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 94–95.

707 *Art&Language, Art-Language 1966–1975*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. i *Art&Language 1975–78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978.

708 U knjizi *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, ilustracije: 76, 77, 78; i Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 108–109.

ratnog slikarstva, ambijentalna postavka nemačkog plakata (poziva na rad) iz okupirane Francuske,<sup>709</sup> deset poštanskih karti sa snopom i sekirom,<sup>710</sup> studije za naslovne stranice časopisa *Art-Language*<sup>711</sup> (1977) itd. Navedeni primeri ukazuju na nekoherentne montaže raznorodnog vizuelnog i tekstualnog materijala u okviru drugostepenih političkih rasprava koje su se kretale od političkog skandala, preko rada sa ideološkim ikonografijama (soc-realizma, nacizma i fašizma) do ironizacija apolitičke modernističke neposredne prošlosti. Većina navedenih materijala je retrospektivno publikovana u antologiji tekstova grupe koju je izdao Van Abbemuseum iz Eindhovena 1980.

Na teorijskom planu, drugi period predstavlja složen model: s jedne strane su izvedene precizne i detaljne logičke i kritičke analize, dok su, s druge strane, uspostavljeni trivijalno kritički diskursi njujorškog sveta umetnosti, s treće strane su anticipirane i formulisane prve detaljnije kritike statusa i teorije modernizma. *Art&Language* je uspostavio most između visoke umetnosti modernizma i popularnih oblika umetnosti (politzirana umetnost, rok muzika itd) da bi izveo dekonstrukciju temeljnih modusa anglosaksonskog formalističkog grinbergovskog modernizma. Tu su svakako najznačajniji tekstovi “Abstract Art”<sup>712</sup> (1976) i “The Ratification of Abstract Art”<sup>713</sup> (1979) u kojima je opšta teorija modernističke autonomije umetnosti i nereprezentativnog slikarstva podvrgnuta analizi i dekonstrukciji. U drugom tekstu je začet i temeljni problem realizma. Drugi period se može shvatiti kao prelaz između konceptualne umetnosti koja je dominantno utemeljena na relativističkim analitičkim zamislima i tekstualnosti, ka realističkim osnovama teorije i prakse slikarstva. Dok je prvi period nastao obrtom prvostepene umetničke produkcije u drugostepenu diskurzivnu i teorijsku aktivnost, drugi period je održavao drugostepenost posredstvom rada sa ideološkim diskursima i njihovim iskoracima u prvostepene diskurse, treći period je uspostavio prekide hermeneutičkih krugova diskurzivnosti u svetu umetnosti utemeljenjem realističke slikarske prakse.

### Treći period *Art&Language*: realizam i slikarstvo

Treći period se može naslutiti u grafičkim detaljima i ilustracijama iz 1975–77, ali, zapravo, počinje tek skicama i studijama Lenjinovog portreta u stilu Jacksona Pollocka 1979, a tokom 1980. nastaju i slike velikog formata pod tim nazivom. Autori slika su Michael Baldwin i Mel Ramsden, a u pojedinim realizacijama učestvovao je i Charles Harrison. Harrisonova uloga je primarno bila u domenu rasprava i teorijskih artikulacija rada.

Treći period se može podeliti na niz faza koje prate transformacije slikarske problematike: (1) Lenjinovi portreti u stilu Jacksona Pollocka, ovom ciklusu pripada i slika *Picassova Guernica u stilu Jacksona Pollocka*,<sup>714</sup> (2) triptih sa tekstom “Gustave Courbetova sahrana u Ornanu izražava...”<sup>715</sup> (1981) kojim se na ironičan način povezuje Courbetov realizam sa ekspresionističkim gestualnim slikarskim radom *Art&Language* i sinhrono datim tekstom koji u post-konceptualističkom maniru saopštava ekspresivne i emocionalne stavove slikara, stvarajući konfuziju između objektivnih interesovanja *Art&Language* i ponuđenog teksta, (3) slika, omot za ploču i ploča *Kengur?*<sup>716</sup> (1981), (4) serija slika na temu seksualnog nasilja<sup>717</sup> i modusa reprezentacije seksualnog nasilja iz 1978; a nakon ovih manjih slikarskih serija slede složenije serije, (5) *Indeks: Atelje na Wesley Placeu 3 slika ustima*<sup>718</sup> (1981–83) sa više slika i skica u kojima je tretiran problem pikturalne ekspresivne reprezentacije u žanru atelje slika sa jasnim referencama prema intelektualnoj istoriji *Art&Language* i problematici indeksa, (6) triptih *Impresionistički povremeni povratak u budućnost*<sup>719</sup> (1984) u kome se prikazivanje snega na slici (od Valckenbrochovog *Zimskog pejzaža* [1586], preko impresionističkih snežnih pejzaža i postimpresionističkih poentilističkih slika) tretira kao geneza modernističkog markiranja površine, (7) serija slika *Index: incident u muzeju*<sup>720</sup> (1985–1987) koja primarno nastaje kao eksternalna suprotnost internalizmu žanra ateljea, ali i ukazuje na uspostavljanje autonomije slike (sveta koji slika produkuje) u odnosu na diskurse o slikarstvu, (8) serija slika nazvana *Taoci*<sup>721</sup> (započeta 1988) u kojoj se u širokom dijapazonu variraju specifični modusi reprezentacije,

709 *Art&Language*, *Poster in Eldon Square Precinct, New Castle Upon Tyne, Aspects no. 2*, Newcastle Upon Tyne, 1978.

710 *Art&Language*, *Ten Postcards*, Robert Self, London, 1977.

711 U *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, ilustracije: 112–117.

712 *Art&Language*, “Abstract Art”, *Art-Language* vol. 3 no. 3, June 1976, str. 53–65.

713 *Art&Language*, “The Ratification of Abstract Art”, iz: *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910–20*, Tate Gallery, 1980.

Koristio sam verziju iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 242–250.

714 *Art&Language*, *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 43–49.

715 *Art&Language*, “Titles for Gustave Courbet’s Burial at Ornans Expressing...”, photostat, 1981, iz: *Paintings*, str. 50.

716 *Art&Language*, “Kangaroo?” (1981), iz: *Paintings*, str. 53.

717 *Art&Language*, “Attacked by an Unkown Man in a City Park: A Daying Woman; Drawn and Painted by Mouth” (1981), iz: *Paintings*, str. 54.

718 *Art&Language*, “Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I” (1982), iz: *Paintings*, str. 55.

719 *Art&Language*, “Impressionism Returning Sometime in the Future” (1984), iz: *Paintings*, str. 59.

720 *Art&Language*, “Index: Incident in Museum” (1985–87), iz: *Paintings*, str. 60–80.

721 *Art&Language*, “Hostages” (od 1988), iz: *Hostages*, Lisson Gallery, London, 1988; i iz: *Art&Language*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1993, str. 103–111.

od ekspresivnih, preko geometrijskih struktura do slika koje nastaju tako što se preko vlažnog akademskog pejzaža postavlja staklo koje dovodi do preliivanja boje itd.

Metodološki i teorijski problemi slikarstva koje razvija Art&Language mogu se klasifikovati u dve grupe, kao primarni i sekundarni problemi.

Primarni problemi se tiču transformacije dominantno drugostepene diskurzivne prakse u prvostepenu slikarsku produktivnu praksu, tj. transformacije rasprave i razgovora u produkciju slike. Mogu se naznačiti dva važna momenta: (a) lociranje prekida hermeneutičkog kruga eksplanatornih i spekulativnih diskursa i (b) transformacija aksiologije prakse čiji kriterijumi nisu bili estetski, čak ni estetički, u praksu čiji kriterijumi postaju dominantno estetski i zatim estetički. Reći da praksa Art&Languagea od sredine šezdesetih do kraja sedamdesetih nije primarno vođena estetskim i estetičkim kriterijumima znači da su saradnici pažnju poklanjali drugim potencijalnim i aktuelnim aspektima rada umetnosti: jezičkoj strukturiranosti (od sintakse do semantike i pragmatike), diskurzivnom, logičkim relacijama, uslovima funkcionisanja teorije u svetu umetnosti, dijalektima sveta umetnosti, kulturalnoj politici i radu ideologije. Obrt ka estetskom, i zatim estetičkom, primarno ima dva ishodišta: (1) u postepenoj autonomiji koju je slikarska praksa zadobijala u odnosu na istoriju i teoriju Art&Languagea i (2) u zapažanju da, istorijski se distancirajući od realnih avangardi, njihovi umetnički delovi zadobijaju status *dela* koje briše primarne karakterizacije (ideološke, provokativne, jezičke itd), zadobijajući status estetskog objekta – u tom smislu slike Art&Languagea, posebno one čija je tema istorija Art&Languagea (motivi u ateljeima), funkcija indeksa, preslikavanje naslovnih stranica časopisa *Art-Language* ili ugrađivanje police sa njihovim knjigama u sliku, transformišu *tokene* koji nisu primarno estetski determinisani i estetički opisani u estetske primere i reprezentacije vanumetničkog *tokena* sa *tokenima* prikazivačkog umetničkog dela. U pitanju je situacija u kojoj umetnik/umetnici kroz imanentno umetnički (slikarski) rad realizuju transformacione procese tipične za kulturološke institucionalne istorizacije i estetizacije objekta; jedna od bitnih protivrečnosti slika Art&Languagea je suprotstavljenost prvostepene autonomije koju slike postižu svojom pikturalnom organizacijom i drugostepene transfiguracije neumetničkih *tokena* njihove umetničke prošlosti u estetski prepoznatljive reprezentativne *tokene* slikarstva.

Sekundarni problemi se tiču lokalnih rešenja u pojedinim slikama ili serijama slika. Lenjinovi portreti u stilu Jacksona Pollocka postavljaju pitanje stilske nekoherentnosti, odnosno ironičnog kombinovanja sintakse apstraktnog slikarstva i semantike sorealizma. Tu su i pitanja tipa čija je slika Lenjinov portret u stilu Jacksona Pollocka? Da li ona prikazuje Lenjina ili prikazuje sliku Lenjina ili Pollockov slikarski stil? Tu su uočljiva interesovanja za Goodmanovu semantiku vizuelnog, Kaplanovu raspravu uzročnih relacija imena i objekata itd. Raspravljano je i o problemima izraza (ekspresije), prostornog i perspektivnog prikazivanja i negiranja iluzionističke reprezentacije naglašavanjem plošnih aspekata, upotrebama različitih stilskih shematizacija, ukazivanjem na ambivalentnost neiluzionističke i iluzionističke površine itd. Za ovaj period i naznačenu problematiku bitno je insistiranje na metodološkoj dvojnosti, izvedenoj iz semantike analitičke filozofije jezika i istorijske uzročne analize izvedene iz dijalektičkog materijalizma. Pored retrospektivnih i sintetičkih Harrisonovih studija, bitni su i tekstovi: "Portrait of V. I. Lenin"<sup>722</sup> (1980), "Abstract Expression"<sup>723</sup> (1982), "Author and Producer Revisited"<sup>724</sup> (1982), "Painting by Mouth"<sup>725</sup> (1982), "Art History, Art Criticism and Explanatian"<sup>726</sup> (1981) itd.

## Tekstovi Art&Languagea i konceptualna umetnos

Razmotriću tekstove-radove i teorijske tekstove Art&Languagea od ranih primera do eseja koji neposredno prethode teoriji indeksa. Drugim rečima, razmotrićemo tekstualnu i teorijsku produkciju konceptualističke faze (1966–1972).

Moguće je napraviti nekoliko tipologija tekstova: (a) po statusu teksta, (b) po objektu razmatranja i (c) po metodi razmatranja. Tipologija zasnovana na kriterijumu statusa teksta razlikuje: (a1) tekstualne radove (*Title Equals Text*<sup>727</sup>

722 Art&Language, *Portrait de V. I. Lenin*, Galerie Eric Fabre, Paris, 1981; "Portrait of V.I. Lenin", *Art-Language* vol. 4 no. 4, Banbury, June 1980; "Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock", *Artforum*, New York, 1980. Prevod iz *Artforuma* je objavljen u časopisu *Moment* br. 10, Beograd, 1988, str. 14–19.

723 Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 1–21.

724 Art&Language, "Author and Producer Revisited", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 22–31.

725 Art&Language, "Painting by Mouth", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 45–55.

726 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, "Art History, Art Criticism and Explanatian", *Art History* vol. 4 no. 4, Oxford, December 1981. Koristio: "Art History, Art Criticism and Explanatian", iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 191–216.

727 Art&Language (Terry Atkinson i Michael Baldwin), *Title Equals Text* number 12, 16 i 23, 1967, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, ilustracija 33, 34 i 36.

[1966] ili *Print [2 Sections A and B]*<sup>728</sup>) i (a. 2) teorijske tekstove (objavljene u časopisima i antologijama). Tipologija zasnovana na kriterijumu objekta razmatranja ukazuje na: (b1) autonomne tekstove-radove – tekst koji se čita objekt je diskursa teksta, (b. 2) tekstove-radove koji se odnose na stvarni ili fiktivni (ekstencionalni ili intencionalni) objekt izvan teksta koji se aktuelno ili teorijski nudi kao objekt umetnosti (*Air-conditioning Show \ Air Show \ Frameworks*<sup>729</sup> [1967], *Handbook to Ingot*<sup>730</sup> [1969], *Lecher System*<sup>731</sup> [1970], itd), (b. 3) eseje koji programski definišu rad, interese i stavove grupe (“Introduction to Art-Language Volume I Number 1”,<sup>732</sup> 1968–69; “From an Art&Language Point of View”,<sup>733</sup> 1969–70; “Status and Priority”,<sup>734</sup> 1970; “The Society for Theoretical Art and Analysis \ Proceedings”,<sup>735</sup> 1970; “Some postwar American work and Art-Language: ideological responsiveness”,<sup>736</sup> 1972), (b. 4) eseje, istraživanja i prepise razgovora koji polemiku sa pitanjima statusa konceptualne umetnosti ili su deo internih polemika članova Art&Languagea (“Atkinson and Meaninglessness”, “Preface”, “Dead Issues”,<sup>737</sup> 1972; “Note on Conceptual Claromania”,<sup>738</sup> 1972), (b. 5) eseje, istraživanja i prepise razgovora koji lociraju analitičke i logičke probleme govora o umetnosti u rasponu od konkretnih analiza jezika umetnosti do složenih spekulativnih rasprava koje su, sinhrono, i analize i produkcije diskurzivnog okruženja Art&Languagea (tipični tekstovi su “La Pensee avec Images”,<sup>739</sup> 1971; “On the Material-Character \ Physical object Paradigm of Art”,<sup>740</sup> 1971–72; a tekst “De Legibus Naturae”<sup>741</sup> 1971 predstavlja vrhunac ovakvog tipa teksta) itd. Tipologija zasnovana na kriterijumu metode razmatranja ukazuje na tekstove: (c. 1) zasnovane na tautologiji i logičkoj ispraznosti, gde značenja teksta nisu određena referencom, već relacijom teksta i pravila iz kojih je izveden ili na osnovu kojih je konstruisan, (c. 2) zasnovane na deskripcijama i kontekstualnom definisanju opisanog modela, (c. 3) zasnovane na kontekstualnom definisanju koje ima status mapiranja (*mapping*), tj. smeštanja specifičnih sadržaja u složene intertekstualne relacije, pri čemu je značenje pojedinog teksta određeno mestom u mapi tekstova, (c. 4) svodenje rasprave u tekstu na *ad absurdum*, (c. 5) razlikovanje analize, rasprave i spekulativne diskurzivne produkcije, gde analiza svodi tekst na tautologiju, logičku ispraznost, situaciju *ad absurdum* itd, dok rasprava razmatra jedan problem sa različitih tački gledišta, a produktivna spekulativnost produkuje složene tekstualne modele koji obrazuju diskurzivno okruženje Art&Languagea.

Treba razjasniti značenje jezika, jezika umetnosti i značenje sintagme umetnost i jezik (Art&Language). Problem jezika nije u svim periodima Art&Languagea na isti način tretiran. U ranim radovima jezik je predočavan kao diskurzivni sinhronicitet vizuelnim pojavnostima, tj. paralelnim izlaganjem teksta i vizuelnog materijala (fenomenalnosti kao čulne pojavnosti pod opisom) ukazivano je na nekoherentnu i nekonsistentnu uređenost umetničkog dela nesvodljivu samo na vizuelnost, jer je vizuelnost semantički determinisana. Sledeći pristup jeziku je produkovanje i razmatranje jezičkih (govornih i tekstualnih) diskursa kao umetničkih dela, pri čemu nije semiotički razmatran odnos pikturalnog i znakovnog (jezičkog), već je po načelima *ready made*-a ili vitgenštajnovske upotrebe (upotreba je značenje) jezik uveden u kontekst (svet ili paradigmu) umetnosti. U Art&Languageu su bili negativni prema koncepcijama vizuelnog jezika i njegovih semiotičkih varijanti (semio-umetnost, na primer, Victora Burgina), pošto su oni na jezik umetnosti gledali kao na jezik sveta (konteksta, paradigme) umetnosti, budući da su polazili od uverenja da se samo ono što se može izraziti i formulirati jezikom može i razumeti, tako da je umetničko delo fenomenalnost pod opisom a ne neizreciva ili nepoznatljiva vizuelna (nema) pojavnost pred okom. Može se reći da je u dvadesetogodišnjoj istoriji Art&Languagea jezik umetnosti označavao jezik sveta kojim umetnost govori i piše, odnosno nužni opis koji čini da raznorodne pojavnosti koje prihvatamo za umetnička dela budu smislene i značenjski moguće. U ranom Art&Languageu jezik umetnosti postoji i kroz interdiskurzivnost umetnosti i teorije ideja. Atkinson je naglašavao da su se oni kao grupa najviše bavili jezikom, iz čega je proizašlo da je istorija ideja zasnovana na istoriji jezika. Prema Harrisonovim

728 Art Language (Michael Baldwin, Terry Atkinson), *Print (2 sections A and B)*, 1966, iz: *Art As Thought Process*, Art Council, London, 1974, str. 31. Prevod u: *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 39–41.

729 Terry Atkinson i Michael Baldwin, *Framework – Air Conditioning*, Art&Language Press, Coventry, 1967.

730 Art&Language, “Handbook to Ingot” (1968), koristio sam se verzijom objavljenom u *Art&Language*, Musee de Toulon, 1882, str. 82–85.

731 Art&Language, “Lecher System” (1970), verzija za izložbu *Idea Structure*. Pozivam se na tekst iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 34–43.

732 Terry Atkinson, “Introduction”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 19–26.

733 Terry Atkinson “From an Art&Language Point of View” I, II (1970), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 138–171 i 186–187.

734 Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell, “Status and priority”, *Studio International*, London, January 1970. str. 28–31.

735 “Proceedings / The Society For Theoretical Art and Analysis”, *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 1–3.

736 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “Some post-war American work and *Art-Language*: ideological responsiveness”, *Studio International*, London, April 1972, str. 164–167.

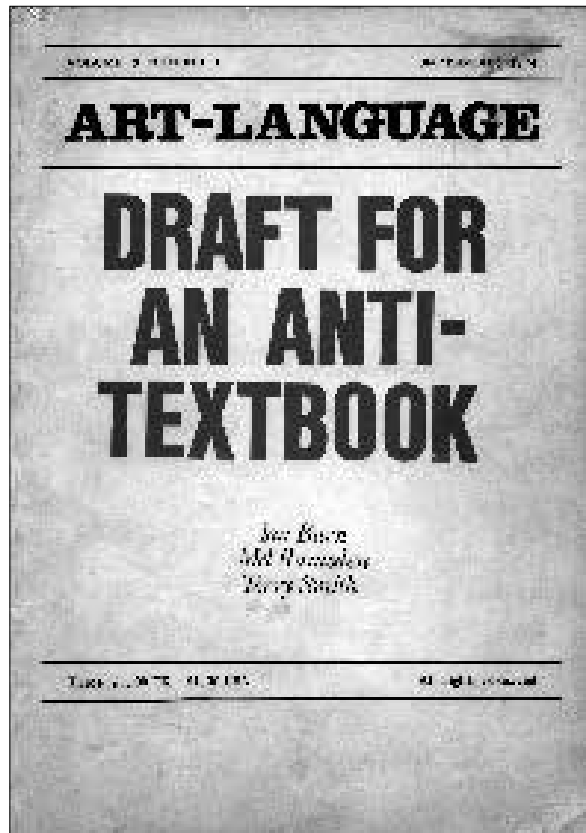
737 Michael Baldwin, “General Note: (i) Atkinson and Meaninglessness, (ii) Preface, (iii) Dead Issues”, *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 30–35.

738 Michael Baldwin, “Notes on Conceptual Claromania” (1972), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 134–137.

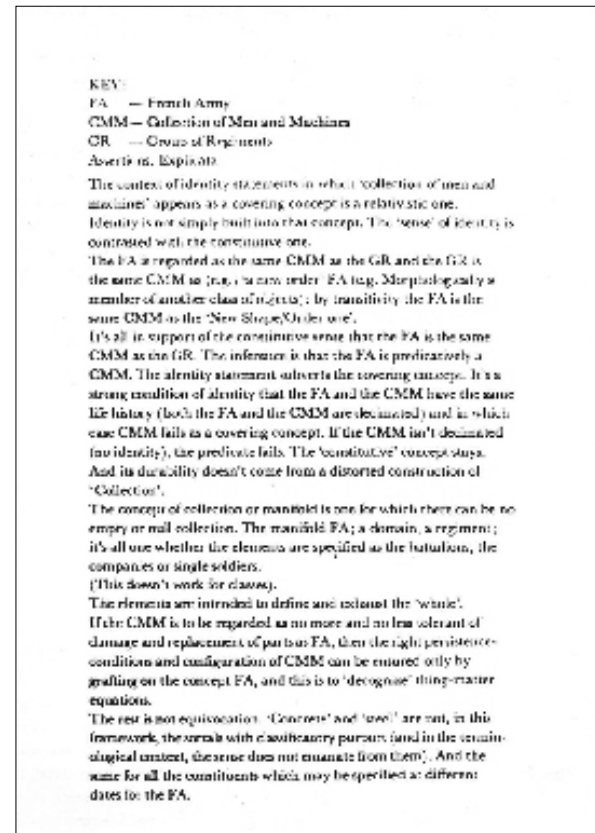
739 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “La Pensee avec Images” (1971), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, str. 204–205.

740 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “On the Material-Character \ Physical object Paradigm of Art” (1971–72), iz: *Art&Language \ Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, str. 226–239.

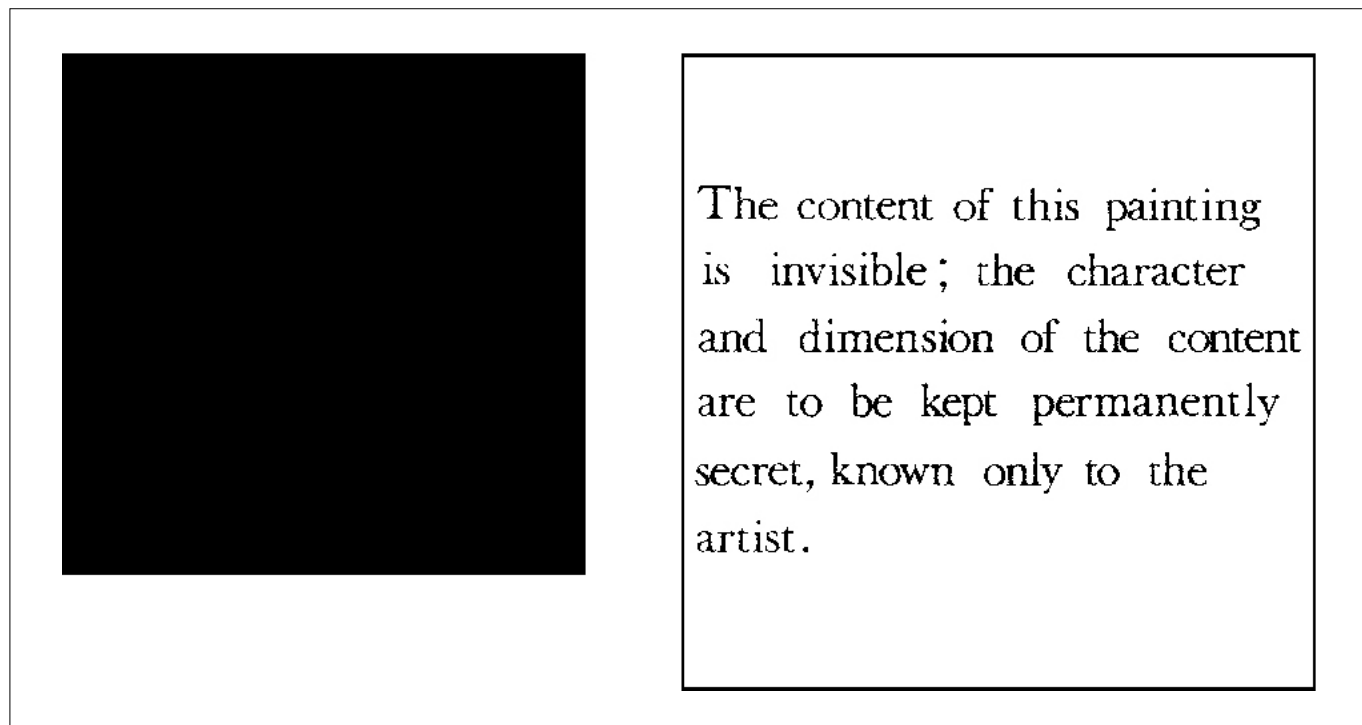
741 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “De Legibus Naturae” (1971), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, str. 240–279.



Art-Language (Draft For An Anti-Textbook) vol. 3 no. 1, 1974.



Terry Atkinson, Michael Baldwin,  
 Key to 22 Predicates: The French Army, 1967.



Mel Ramsden, *Tajna slika*, 1967–68.

spisima pozni Art&Language je pokazao kako se slikarstvo u istoriji modernizma konstituiše kao semantički sistem u diskursima sveta umetnosti koji sliku vide i nude kao fenomenalnost pod opisom ili fenomenalnost pod objašnjenjem. Navedene naznake i komentari pokazuju da rešenja Art&Languagea nisu pravolinijska i jednoznačna rešenja i modeli jezika umetnosti, naprotiv, insistirano je na paradoksima i analitičkom redukovanju iskaza na *ad absurdum*. Harrison je naglašavao da kritika modernizma ne nudi nadu i mitologiju oslobođenja. Interesovanje za jezik teži da se utemelji u materijalnom, tj. u uslovima sličnim jezičkim, koji su unutar ljudske sposobnosti upravo na način na koji je determinisan jezik. Neposredna posledica interesovanja za jezik jeste pokušaj da se umetnička praksa i ontologija objekta umetnosti uspostavi i reorganizuje na osnovama različitim od morfološke osnove i njoj odgovarajuće ontologije.

Problem statusa teorijskog diskursa u Art&Languageu je otvoren. U pregledu tipičnih teorijskih tekstova između 1965. i 1972. zapaža se nekoliko različitih određenja teorijskog: (1) teorijske konstrukcije se prihvataju kao umetnička dela,<sup>742</sup> (2) pokazuje se da su stvaranje umetnosti i stvaranje teorije često isti proces,<sup>743</sup> (3) u razmatranju problema umetnosti daje se prioritet deskriptivnom i eksplanatornom, (4) kritikuje se prirodna koegzistencija razumevanja i podrazumevanja u diskursima u umetničkim školama, (5) menja se status posmatrača, posmatrač koji je izvan dela postaje saučesnik u dijalogu o delu ili umetnosti i postaje saučesnik egzistencije umetnosti, (6) prorađuju se i problematizuju (po Harrisonu, do opsesivnog i paranoidnog rada<sup>744</sup>) mogući i aktuelni diskursi o umetnosti, pri čemu se u napetosti (otkrivenoj ili produkovanoj) otkriva dijalektički potencijal..., (7) konstituiše se diskurzivno okruženje grupe Art&Language. U retrospektivnim analizama Harrison daje jedan rezultujući model teorijskog, izveden iz teorijskog rada Art&Languagea, ali i iz kasnijeg skeptičkog stava prema konceptualnoj umetnosti (filozofiji kao umetnosti, umetnosti posle filozofije, metaumetnosti itd):

Cilj nije bio da se filozofija praktikuje kao umetnost, kako je to pretpostavljala većina komentatora, niti je to bio pokušaj da se izađe iz nevolja. Pre bi se moglo reći da je Art&Language bio primoran da stvori teoriju tamo gde je nije bilo: da stvori praksu prikazivanja u svetu pogrešnih reprezentacija, da nastavi stvarajući materijale sa kojima se može ići dalje.<sup>745</sup>

Harrisonova zaključna sinteza pojedinačnih slučajeva teorijskog rada različite primere pretkonceptualističkog i konceptualističkog rada aproksimira shematikom kritike teorije koja na mestima gde nije bilo teorijskog, subverzivno uvodi teorijske diskurse. Harrison polazi od grinbergovske antiteoretičnosti kao dominantnog konteksta kulture i suprotstavlja mu produkciju teorijskih diskursa Art&Languagea. Harrisonov koncept se zasnivao na uverenju koje se može povezati sa Dantoovom koncepcijom *sveta umetnosti*<sup>746</sup> da je teorijski diskurs nužno okruženje produkcije, recepcije, potrošnje i egzistencije umetnosti. Zamisao da je teorijski diskurs okruženje sveta umetnosti znači da umetnost, da bi bila načinjena, komunicirana, razumevana, razmenjivana itd, mora kao umetnost biti povezana sa diskursima. Za razliku od Dantoovog optimizma, Harrisonova koncepcija prisustvo diskursa ne vidi samo kao pozitivni potencijal, već i kao složenu mrežu pogrešnih predstava, iluzija, prevara, opsesivnih usmerenja, idealizacija, višeznačnosti, konceptualnih i logičkih zamki itd.

Zadržaću se na kraćem prikazu dva teksta: “Air Conditioning Show \ Air Show \ Frameworks” i “General note. Atkinson and Meaninglessness \ PreFace \ Dead Issues”, a u zaključnim komentarima ću se poslužiti i tekstom objavljenim pod nazivom *Art-Language* u tematskom bloku “Art-Theory & Practice” u *Studio Internationalu* iz 1973. Prvi tekst je tipičan rani konceptualistički tekst-rad. Drugi tekst je kritičko-skeptička i spekulativna produkcija diskurzivnog okruženja, a treći tekst gradi prelaz ka teoriji indeksa i problematizaciji same umetničke zajednice.

Tekst “Air Conditioning Show \ Air Show \ Frameworks” spada u rane tekstove Atkinsona i Baldwina, objavljen je kao nezavisno autorsko izdanje. Koristimo se verzijom objavljenom u antologiji *Art&Language \ Texts zum Phänomen Kunst und Sprache*. Kao što se iz naslova vidi, tekst čine tri dela, svaki je u relaciji sa jednim njihovim projektom. U pitanju su rasprave analitičkog usmerenja čija su referenca konceptualistički radovi ovih autora. Tekst “Air-Conditioning Show” (“Erkondišn kao uređaj”) započinje drugostepenom hipotezom o funkcijama rashladnog uređaja na izložbi:

Nekoliko nedelja smo pokušavali da sortiramo indikatore za izložbu modela *neentiteta*, nakon čega je Michael Baldwin primetio da nismo sigurni u to da rashlađivanje vazduha nije konstituisalo odvojenu žižu. Smatrao sam da mojim ciljevima odgovara to da na rashlađivanje vazduha gledam kao na integralni deo izložbe. Mada je moguće, ukoliko se tvrdi da je rashlađivanje odvojena žiža, ovo odvajanje od izložbe upotrebiti

742 Terry Atkinson, “Introduction”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 20.

743 Terry Atkinson, “Introduction”, str. 20.

744 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 75.

745 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 15.

746 Arthur C. Danto, “The Artworld” (1964), iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts* (third edition), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 134–167.

kao sredstvo njenog povezivanja sa izložbom. Ali ovde nema potrebe da uspostavimo ovu odvojenu žižu, već pre da rashlađivanje upotrebimo kao sredstvo za istraživanje koncepata dužine i temperature.<sup>747</sup>

Kada je dat drugostepeni kontekst i definisana referenca, tekst je uspostavljen kao hijerarhija diskursa (od prvostepenih diskursa, do n-to stepenih). Prvostepeni diskursi su koncepcija umetničkog rada zasnovana na rashladnom uređaju, ali i sam fenomen rashlađivanja:

Ako oprema erkondišna funkcioniše, sobe će ispuniti rashlađeni vazduh. Ovde se može postaviti pitanje: da li je vazduh (rashlađeni ili ne) stalan faktor? I ako jeste, kako ćemo ga kao takvog identifikovati?<sup>748</sup>

Drugostepenim diskurzivnostima se ukazuje na problem statusa umetničkog rada, odnosno, relacija prvostepenih aspekata umetnosti i aspekata tehnološko-fenomenalne prirode. Poenta teksta ukazuje na konstituisanje uslova za razvijanje semantike za jedan primarno tehnološko-fenomenalni rad, odnosno konstituisanje uslova za dominantno ili eksplicitno semantičko funkcionisanje posredstvom aktuelnih i fiktivnih referenci. Verzija teksta objavljena u antologiji<sup>749</sup> iz Van Abbemuseuma u Ajndhovenu, završava se pitanjem o odnosu i razlici modela *koji se ne izlaže* i *modela koji ne izlaže ništa*. Drugim rečima, na semantičkom, jedinom aktuelnom nivou, suočavaju se hipotetički i vizuelno neizložljivi modeli. Cilj ove operacije je transformacija razumevanja ontološke osnove dela iz fenomenalnog u jezičko (semantičko). U tekstovima "Air Show" i "Framework" naznačena problematika se razvija u dva stupnja: (1) na prvostepenom nivou konkretni model (uređaja za rashlađivanje) je transformisan u hipotetički makroskopski agregat, čime je referencijalno dati prvostepeni objekt postao hipoteza rasprave i (2) na drugostepenom nivou tekst sa aktuelnom ili hipotetičkom referencijom postao je spekulativna rasprava uslova semantizacije hipotetičkog (teorijskog *ready made*-a) posredstvom analitičkih deskripcija i objašnjenja konteksta koji se javlja u funkciji govora o umetnosti. Harrison i Orton u kratkom komentaru ovog teksta ukazuju na to da je cilj autora bio da pokažu da entiteti u ovom teorijskom razmatranju, iako su dati teorijski, nisu *teorijske fikcije*.<sup>750</sup> Ovaj problematičan komentar treba razjasniti. Po Atkinsonu i Baldwinu, okvir (ono što uključuje konstituente za konstruisanje konteksta) nudi novi tip specifikacije elemenata koja ne pretpostavlja određeni ontološki ili fizički status da bi se ti elementi razmatranjem uzeli u obzir. Atkinson i Baldwin traže uslove teorijskog specifikiranja koji se nužno ne temelje na morfološkim aspektima, s druge strane, to Harrison naglašava, oni ne pribegavaju ni konvencionalnom institucionalnom relativizmu koji radi isključivo sa teorijskim fikcijama proglašavajući ih za dela. Atkinson i Baldwin pribegavaju zamisli otvorenog koncepta, odnosno, polaze od uverenja da je svaki objekt kao objekt moguć tek kroz teorijsku specifikaciju, pri čemu je naglasak na definisanju uslova specifikiranja. Problem sa specifikacijama zasnovanim na morfološkim (ontološkim ili fizičkim) kriterijumima je u tome što su one konačne liste zatvorenog koncepta. Kritikom ontoloških i fizičkih kriterijuma, oni ne prelaze u idealizam kakav je ustanovio Robert Barry, već pokazuju da su oni konceptualno determinisani. To znači da oni na konceptualnom planu uspostavljaju raspravu različitih kriterijuma: od empirijskih kriterijuma do teorijskih kriterijuma adekvatnosti. Ovo je bitna karakterizacija, pošto analitički relativizam, svojstven ranom Art&Languageu, nije značio idealizam, već ukazivanje na povezanost fenomenalnosti i koncepta (diskursa) u delu posredstvom različitih kriterijuma specifikovanja.

Tekst "Air-Conditioning Show \ Air Show \ Frameworks" pokazuje kako se tekst umetnika, koji je paralelan umetničkoj produkciji, transformiše u metatekst (tj. tekst opšte rasprave na *višim diskurzivnim nivoima* promišljanja teorijskog teksta) da bi u spekulativnom polju povezivanja različitih teorijskih shematika oko problema konteksta postao primer: (a) teksta *teorije u umetnosti* i (b) teksta okružja (diskurzivni ambijent) grupe Art&Language. Time što je tekst *teorije u umetnosti*, on pokazuje kako se stvara mapa diskursa o okvirima različitih glasova teorije ideja i filozofije (od podrazumevanog Wittgensteina do navođenih J. J. C. Smarta, Whiteheada, Reichenbacha, Alexandera, Huttena). Problem u razumevanju ovakvih tekstova je u tome što se od teksta umetnika očekuje stav ili program (manifest, stejment), poetička deskripcija, poetsko-metafizička nadgradnja ili *documentarni* opis namera, uverenja ili egzistencijalnih podataka. Naprotiv, tekstovi Art&Languagea nude okvir diskursa u kojima se kreće razumevanje, rasprava i problematizacija direktnih i indirektnih aspekata rada u umetnosti i rada sa diskursima koji su, ili mogu biti, u relaciji sa svetom umetnosti ili barem svetom u kome deluju Atkinson i Baldwin, a to je Art&Language.

Drugi tekst koji razmatramo jeste Baldwinov spis "General Note. Atkinson and Meaninglessness \ Preface \ Dead Issues". U pitanju je esej kojim se: (a) demonstriraju specifične interdiskurzivne rasprave u okviru diskurzivnog ambijenta Art&Languagea (Baldwin polemiše sa Atkinsonom), (b) demonstriraju metode redukcije *ad absurdum* i logički skepticizam koji je u relaciji sa, na primer, Godelovom teoremom i (c) raspravlja o statusu teorije umetnosti.

Prvi deo teksta "Atkinson and Meaninglessness" raspravlja Atkinsonov diskurs sa stanovišta (ili kriterijuma) kontradikcije i odsustva značenja (*meaninglessness*). Tekst glasi:

747 Art&Language \ *Texte zum Phanomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 18.

748 Art&Language \ *Texte zum Phanomen Kunst und Sprache*, str. 18.

749 Terry Atkinson, "Introduction", iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 4.

750 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 28.

## ATKINSON I ODSUSTVO ZNAČENJA

Metod redukcije ad absurdum, korišćen u matematici, logici i u drugim disciplinama, nema za cilj da dokaže da je bilo koja rečenica bez značenja na osnovu bilo koje kontradikcije per se. (Na primer, M. Baldwin, "Fragments – The Art of David Bainbridge", 1970). Nema posebnih kontradikcija uključenih u odsustvo značenja. Samouvažavajuća solucija: ne lomi pravila jezika nije delotvorna i Atkinson ne pokušava da je nametne. On, međutim, sugerise da konsistentnost može biti nametnuta. On to pretpostavlja, pošto je svestan određenih pravila transformacije (ili pravila formalnog dokaza), adekvatnih za eliminaciju kontradikcija. Prilično je jasno da se Atkinson kreće u domenu logike ortodoksije. To je povezano sa formalističkim programom. Ali formalizam nije delotvoran, pošto Godelova teorema očito pokazuje da, za širi sistem, kompletnost implicira kontradikciju. Može se dokazivati da Atkinsonov program nije uključen u eliminaciju kontradikcija, ali povezanost sa nametanjem uslova zahteva otklanjanje kontradikcija.

U korist onih koji misle da je bilo šta od ovoga povezano sa udobnim pastišom lingvističke teorije, može se argumentovati da je očito iz razvoja u samoj lingvističkoj teoriji da problem same kontradikcije (i Atkinsonovo racionalizovanje može biti povezano sa posebnim slučajem toga) leži izvan jezika per se – naspram u svetu sa kojim jezik ima referentnu relaciju. Puka činjenica da se neke kontradikcije uopšte pojavljuju u prisutnom problemu pretpostavlja da osnovna realistička ili pseudorealistička interpretacija podržava bilo koje lingvističke metode kojima se bave pokušavajući da reše problem.

Konsekventno, Atkinsonov, uglavnom lingvistički, program može jedino biti relevantan za probleme kontradikcija ako se teorija može načiniti, što će proizvesti sistem, i ne samo dokazati konsistentnost, već omogućiti dovoljno široku interpretaciju da uključi polje u kome dolazi do očitog paradoksa. Godelova teorema pokazuje da se ova dva zahteva ne mogu istovremeno ispuniti. Nevolja sa igranjem logičara jeste da je lako imati sadržaj sa mehaničkim razvojem bez suočavanja sa problemom realizma – tako on propušta da razmotri prethodni problem koji sam omogućava traganje za *konsistentnošću*.<sup>751</sup>

Izložena rasprava u prvom koraku pokazuje da pojam "kontradikcije" i pojam "značenja" nisu povezani, odnosno, da prisustvo kontradikcije ne dovodi do odsustva značenja. U drugom koraku se hipotetički ukazuje na to da se nametanjem kriterijuma konzistentnosti, a to je moguće formalnom procedurom, eliminiše kontradikcija. Ali, nasuprot tome, Gödelova teorema utvrđuje nužnost nekonzistentnosti svakog formalnog aksiomatskog i celovitog sistema, čime se pokazuje da svaka konsistentnost postignuta formalnim procedurama vodi kontradikciji.<sup>752</sup> Tu Baldwin karakteriše Atkinsonov rad kao pretežno lingvistički, da bi u sledećem koraku pokazao da je problem kontradikcija izvan jezika (realistička opcija). Baldwin zasniva skeptičko rešenje: razviti sistem da bi se pokazalo da sistem sadrži kontradikciju. On konstatuje da Atkinsonov, uglavnom lingvistički, program može biti relevantan za problem kontradikcija ako konstruiše teoriju i time sistem, ne samo da bi dokazao konsistentnost, već i da bi omogućio dovoljno široku interpretativnu osnovu koja uključuje polje u kome se dolazi do paradoksa.

U drugom delu, "Preface", Baldwin izvodi pojam *dijalektičkog metoda* s obzirom na ustanovljene pojmove značenja, kontradikcije, konsistentnosti, sistema i teorije. Tekst glasi:

## Predgovor

Može se misliti da dijalektički metod adekvatno izlazi na kraj sa problemom prekomerne nužnosti (sve što se poriče time se potvrđuje). Dijalektika priznaje problem, ali to nije isto što i adekvatno ga izraziti. Implikacija ne daje indikaciju relacija sukcesivnosti dva stanja. Njihova je koegzistencija indicira. Nemogućnost (ili barem teškoća) mišljenja o izuzecima osnova ortodoksne logike prisiljava na sukcesivnost u kojoj su dva stanja opozicije. Dva zaključka mogu biti korisna:

(a) sukcesivnost je generisana prirodom prekomerne nužnosti – zato je ona njen adekvatni izraz,  
 (b) sukcesivnost implicira kretanje koje je logično u prirodi – i zato nije nužno temporalno. Sukcesivnost pretpostavlja odziv na prekomernu nužnost (koja radi sa implikacijom itd). Ideja dijalektičkog kretanja ne izražava prirodu prekomerne nužnosti već činjenicu da ljudi teže da je racionalizuju.

Ova zapažanja se bave metodološkom zamisli na čarobno robustan način. Ali ova zamisao neće više generisati drame i protoke dijalektike.<sup>753</sup>

Bitno je naglasiti da navedeni tekst ukazuje na dijalektiku sa stanovišta analitičke i nedijalektičke metode. Kasniji razvoj Art&Languagea i Baldwina kao centralne ličnosti tog procesa vodiće ka dijalektičkom shvatanju istorije umetnosti

751 Michael Baldwin, "General Note: (i) Atkinson and Meaninglessness, (ii) Preface, (iii) Dead Issues", *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 30.

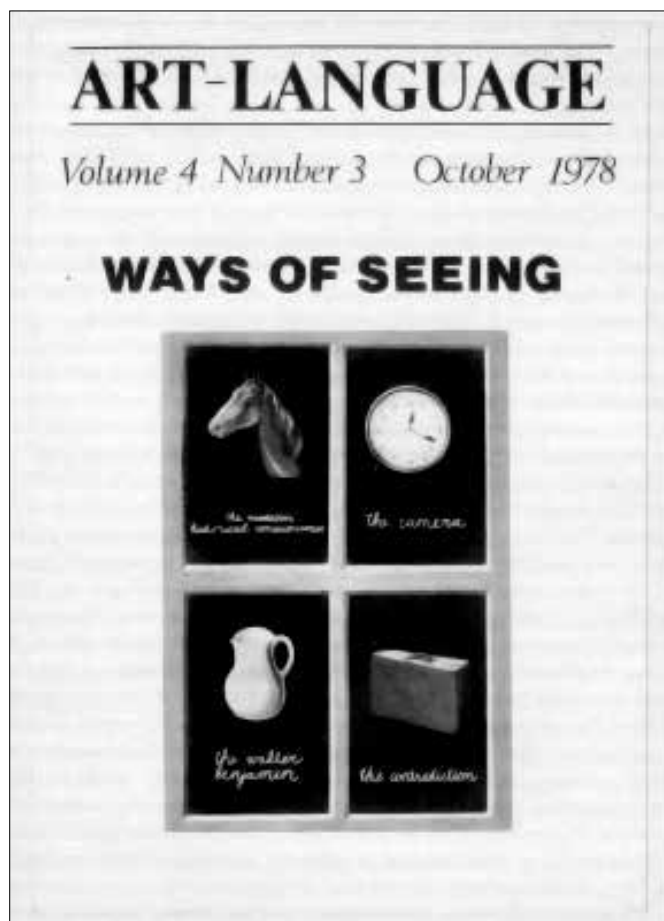
752 Kurt Gödel, "Potpunost i neprotuslovnost"; i Matjaž Potrč, "Paradoksa nema...", *Domesti* br. 5–6., Rijeka, 1983, str. 51–52 i 41–50.

753 Michael Baldwin, "General Note: (i) Atkinson and Meaninglessness, (ii) Preface, (iii) Dead Issues", *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 30–31.

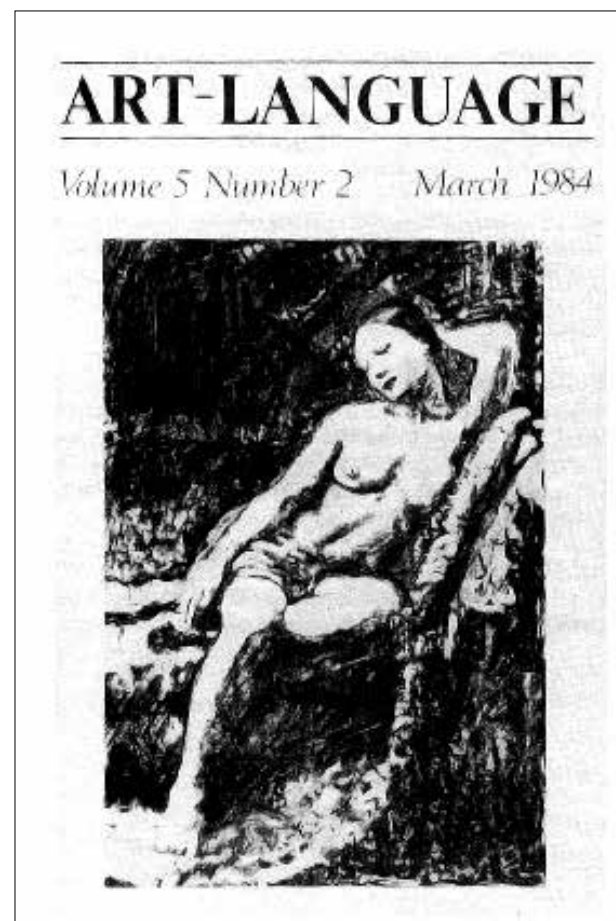




*The Fox* no. 1, 1975.



*Art-Language (Ways of Seeing)* vol. 4 no. 3, 1978.



*Art-Language* vol. 5 no. 2, 1984.

(kulture i društva). Za ranog Baldwina problem dijalektike je svodljiv na problem ljudskog napora racionalizacije prirode prekomerne nužnosti, što je eksplicitno analitičko i relativističko objašnjenje. Dijalektiku istorije, u analitičkom marksizmu, kasniji Baldwin vidi kao zakon uzročnosti i uzročnost uspostavljanja stila, značenja, ikonografije, vizuelne forme itd.

U trećem delu teksta, pod nazivom "Epilogue: Art-Language. Dead Issues", Baldwin raspravlja o statusu teorije u čijem su središtu različiti koncepti kritike, mada se globalno kreće oko problema Atkinsonove kritike konceptualne umetnosti. On se metodološki služi davanjem argumenata i kontraargumenata, odnosno svođenjem zaključka na *ad absurdum*. Na jednom primeru ćemo prikazati Baldwinov postupak koji se može beskrajno širiti u raznim pravcima rasprave:

Može se argumentovati da su teorije umetnosti, koje su među drugim teorijama, enciklopedijske – i da je odstranjivanje, na primer nekonsistentnosti ili kontradikcije, u kontekstu enciklopedije moguće čak i otklanjanjem dobro potvrđenih hipoteza, pre nego teorija višeg nivoa; a to neće biti samo ukorenjeno u licemernoj nadi.

Protivrečnost između koherentnije teorije, ili *ceteris paribus* pozadine i neuklopljene iskustvene ili konstruktivne rečenice, može se rešiti odbacivanjem neuklopljene iskustvene ili konstruktivne rečenice (cf. Atkinson).

Postavlja se pitanje da li je svaki skup pravila u stanju da ograniči arbitrarnost brisanja (ili prihvatanja) protokol rečenica koje ovo ističu (Pace, Otto Neurath, 1935), svaki sistem se može odbraniti ako je dozvoljeno brisanje protokol rečenica onda kada postanu neugodne.

Sve dok ne postoje opisive logičke prisile, metodološki kriticizam mora ostati psihologistički. Monoteorijski metod je demonstrativno nepodesan. Možda je (cf. Agassi, 1966) najplauzibilniji argument onaj koji predlaže prilagođavanje činjenica kritici. Sve ovo nije tako neobično platonistički – naročito kada se prepoznaju neki semantički problemi činjenica. (Takođe M. Baldwin.) Bilo bi glupo uzeti u obzir bilo koje semantičko pitanje koje se tiče činjenica. Kritički problem se uvek ne odnosi samo na odluku da se ostane veran teoriji uprkos činjenicama. ... Primedba o sukobu ove vrste povezana je sa monoteorijskim modelom. Bez obzira na to da li je propozicija (Kosuth) činjenica ili teorija, ona je stvar metodološke odluke. U pluralističkom modelu može doći do konfrontacija između teorija višeg nivoa – na primer, onih eksplanatornih i interpretativnih. Atkinsonov problem možda uopšte nije problem opovrgavanja (njegovo opovrgavanje uopšte nije terapeutsko). Dužnost je kritike da, pre nego što napravi štetu, sortira ono što želi da uzme u obzir kao eksplanatorno i ono što želi da uzme u obzir kao interpretativno. Nijedna teorija unapred ne zabranjuje neka stanja stvari. (Postoje izvesni egzistencijalni konteksti u kojima se za ovo može reći da nije slučaj već da su oni u izvesnom trenutku irelevantni.) Problem se pomera od pobijanja ili zabrane do problema priznavanja ili rešavanja nekonsistentnosti povezanih teorija.<sup>754</sup>

Problem je, kako se može tumačiti izložena analiza, odnosno rasprava? Baldwinova rasprava se služi analizama koje problematizuju rezultate dobijene analizama. Baldwin ne polazi od čvrste teorije i analize izvedene iz njenih konteksta, već pokazuje da svaka teorija i analiza vodi anomalijama. Navedeni odlomak nije estetički diskurs, kao ni metateorija teorije umetnosti, već je problematizacija opštih metodoloških mesta logike i konceptualizacija teorija koje mogu biti i teorije umetnosti. Baldwinov tekst je gotovo nečitak (neproziran) i zasnovan je na metodološkim metaspekulacijama. Navodim ga detaljno da bih pokazao kako Art&Language usložnjava konceptualne, logičke i lingvističke aspekte rasprave transformišući, sinhrono, jezik umetnosti i diskurs filozofije do granice diskurzivne smislenosti. Bitno je uočiti da Art&Language ne doseže granice diskurzivne smislenosti (neprozirnosti) uobičajenim umetničkim procedurama proizvodnje relativizacije teorijskih diskursa, estetizacijom filozofije ili metaforizacijom analize, već naglašavanjem doslovnosti metadiskurzivne rasprave. Čitalac koji poredi spise analitičkih filozofa i Art&Languagea uočiće da su spisi ovih drugih složeniji i teži za razumevanje. Složenost i problemi razumevanja (čak i prevoda) proizlaze iz zahteva da se diskurs o umetnosti sinhrono konstruiše i dekonstruiše konstruisanjem i dekonstruisanjem filozofskog diskursa. Logika Baldwinovog razmišljanja vidi se u primeru suočavanja negativne i pozitivne heuristike, gde on dekonstruiše omiljenu metodu Art&Languagea, *heuristiku*:

Programi: negativna i pozitivna heuristika. Pozitivna heuristika teorijskog programa spasava kritiku od konfuzije koja je na dohvata anomalijama. Izgledalo bi da je pozitivna heuristika u ovom kontekstu manje ili više prekrivena uticajnim metafizikama – uprkos neodgovarajućim primerima. Dijalektika

754 Michael Baldwin, "General Note: (i) Atkinson and Meaninglessness, (ii) Preface, (iii) Dead Issues", *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 31–33.

The Fox is not the radical index of the art-world. We do not stand in line as the poshest purveyors of high-culture: the from-Wittgenstein-to-Marx industry. If you know better there is a sign more ominous: some of us take a critical barbarian's relationship to the Kingdoms and Palaces of Art; we are the lumpen-bourgeoisie with the lumpen-destiny of perpetuating the privileged 'reality' of snobs while being at the same time intoxicated by our own real contacts with living social reality — people. Us treading the 'contradictory' path of revolt isn't 'anarchy' or new art — it's class-struggle that penetrates the cultural dreams and desires of the non-proletariat.

**THE FOX**

Contents of Number 3 include articles and reviews on groups, collectives, a 'political party'; on artistic 'license', class 'license'; the 'lumpen-headache'; the lowdown on the Arts and Artifacts Indemnity Act; on whether there is a Ministry of Culture in the US; on hard-lining-as-a-new-kind-of-paint; also: on getting-by-by-having-your-heart-in-the-right-place; on Hans Haacke; on Convoy; an art Enemies List from England; art 'sociology'; more on art-education; still more on the 60's, still more on formalism, still more on conceptual art and, a special article for the still boring art-historians. No. 3 is due late May, price \$3.00. The Fox, P.O. Box 728, Canal Street Station, NYC 10013

The Fox no. 3, 1976.



The Fox no. 2, 1975.



Art-Language (Fox 4) vol. 3 no. 4, 1976.

pozitivne i negativne heuristike oslanja se na pobožnu nadu da bi možda zaostali potencijal središnjih fenomena, konstrukcija i teorija mogao biti odstranjen programom pročišćenja.<sup>755</sup>

U jednom od tekstova Art&Languagea *analitička umetnost* je definisana kao konceptualno proučavanje umetnosti, čemu je pridodat stav da je konceptualno proučavanje umetnosti logičko proučavanje jezika umetnosti. Baldwinova skeptička rasprava nije analitička umetnost pošto radi sa višim diskurzivnim nivoima od drugostepenih nivoa analitičke umetnosti. On radi sa terminima i konceptima na koje se analitička umetnost poziva. Ako su Wittgensteinovi spisi koji nisu pisani u relaciji sa umetnošću identifikovani *teorijom u umetnosti*, pri čemu su ih umetnici i drugi na različite načine uvodili u kontekst umetnosti, tada i Baldwinovu skeptičku raspravu možemo shvatiti kao uvođenje i grananje teorijskih diskursa u svetu umetnosti, tj. kao egzemplarni primer *teorije u umetnosti*.<sup>756</sup> Funkcije takve teorije su u opsesivnom produkovanju teorijskih problematizacija u domenima, kako je to Harrison pisao, gde nije bilo teorije.

Zadržimo se na tumačenju koncepta diskurzivnog okružja. Diskurzivno okružje, na primer, Giottovog slikarstva, jeste hrišćanska sholastika, a diskurzivno okružje V. Čarangićeveg socrealističkog Lenjinovog portreta je diskurs boljševičke politike itd, dok je u avangardama diskurs i pisanje umetnika konstitutivni deo njihovog individualnog sveta umetnosti. Za Art&Language između 1966. i 1972. ili 1974, diskursi dijaloga, zapisa, tekstova, eseja ili istraživanja, višestepeno su diskurzivno okružje (od prvostepenih do n-tostepenih diskursa). Od drugih diskursa: hrišćanske sholastike, socrealizma, grinbergovske ponude glasa nemosti slikarstva ili avangardističkih poetičkih, pedagoških ili programskih spisa, diskursi Art&Languagea se razlikuju po tome što je: (a) diskurs u kontekstu vizuelnih umetnosti zadobio autonomiju u odnosu na praksu produkcije dela, (b) diskurs je dat kao artifičijelna struktura analize i rasprave, a ne kao prirodni (organski) rast i nadgradnja dela i (c) diskurs je dat kao višestepena struktura različitog diskurzivnog smeštanja od prvostepenih do n-tostepenih jezika u kojima se prvostepeni diskursi svakodnevnih razgovora i drugostepeni diskursi analiza ili trećestepeni diskursi spekulacija u prosečnim domenima diskursa o umetnosti i teorije ideja upotrebljavaju kao materijal i-te, k-te ili n-te (meta)spekulacije o umetnosti i o govoru o umetnosti i o govoru teorijskih disciplina:

Mi govorimo i kao da sledimo govor. Kao da razumevamo jedni druge i u stanju smo da prevedemo metafore, individualne govore jedni drugih. Govor ima pretpostavke raznorodnog smisla ili mnogo specifičnija značenja. Mi nešto kažemo. Mi sami ne treba da znamo, možemo biti relativno automatski ili, pre, automatistički. Koliko je važna logika nadrealnog? Da li to ima implikaciju? Sada ovo doista nije jedna tvrdnja ili teorija uverenja. Teorija uverenja može biti priglupe pristajanje s obzirom na standardni (akademski) razvoj.<sup>757</sup>

Iz navedenog odlomka se vidi kako se diskurs Art&Languagea kreće od fragmentarnih svakodnevnih razgovora i konstatacija prvostepenog tipa ("Mi nešto kažemo") preko drugostepenog specificiranja prirode govora u Art&Languageu (ceo odlomak) i do drugostepenih ili trećestepenih opredeljenja prema teoriji ideja (teorija uverenja kao teorija saznanja). Bitan je i sledeći korak koji opisani dijaloški prostor na n-tostepenom nivou logički formalizuje u sistem relacija:

Razmotrite relacioni sistem ( $\alpha$  r1, r2, r3, ..., rn) gde je  $\alpha$  neprazni skup individua, a gde su r1, r2, r3, ..., rn pozicione relacije definisane za članove skupa  $\alpha$ . Pretpostavimo da su neki članovi skupa  $\alpha$  stavovi, i da su za neke pozicione relacije ovi stavovi definisani, a implikacione relacije sortirane. Možemo li mi nazvati ( $\alpha$  r1, r2, r3, ..., rn) implikacioni sistem?<sup>758</sup>

Opisani korak od građenja n-tostepene diskurzivne smeše ili diskurzivnog okružja (što odgovara analizi, raspravi i spekulacijama o ontološkom statusu umetnosti) vodi do strukturalne analize mesta ili pozicije (mestom ili pozicijom u strukturi zadobijenog značenja) diskursa u mapi diskursa (razgovora, tekstova, interesa itd) Art&Languagea, a to je osnova teorije indeksa.

## Definicije konceptualne umetnosti

Odnos Art&Languagea i konceptualne umetnosti je ambivalentan i otvoren: (a) Art&Language je dominantna zajednica na sceni internacionalnog konceptualizma u rasponu od anticipacije do definisanja osnovnih modela konceptualističkog rada, ali i (b) Art&Language je među prvima izveo imanentnu kritiku konceptualne umetnosti i time je dominantnu liniju rada odredio pre kao skeptičku nego kao prevratničku. Razmotriću osnovne definicije konceptualne umetnosti date u Art&Languageu.

755 Michael Baldwin, "General Note: (i) Atkinson and Meaninglessness, (ii) Preface, (iii) Dead Issues", *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 34.

756 Miško Šuvaković, "Teorija u umetnosti: definicija i primer", iz: *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 194–208.

757 Art&Language, tekst bez naslova, objavljen u tematu "Art Theory & Practice", *Studio International*, London, October 1973, str. 261.

758 "Art Theory & Practice", str. 261–262.

Polazne definicije konceptualne umetnosti su date u Atkinsonovom tekstu "Introduction":

Razvoj nekih umetnika u Britaniji i SAD, ukoliko se njihove inicijative prihvate, ne znači prenošenje funkcije umetnika u funkciju teoretičara umetnosti, već znači nameru umetnika da prihvati razne teorijske konstrukcije kao umetnička dela.

U osnovi je konceptualne umetnosti da su stvaranje umetnosti i stvaranje teorije umetnosti često isti proces.<sup>759</sup>

Atkinsonove definicije konceptualne umetnosti nazivamo polaznim, zato što one jedan tip prakse (dela nekih umetnika u Britaniji i SAD) stilski definišu (1) aspektima teorijskog rada (nosilac rada je umetnik) i (2) kao upotrebu u vitgenštajnovskom (upotreba daje značenje) i dišanovskom smislu (promena statusa i značenja objekta premeštanjem objekta iz konteksta u kontekst). Konceptualna umetnost je takav rad sa teorijskim da u ishodišnom koraku umetnici prihvataju teorijske konstrukcije kao umetnička dela i da je u kontekstu konceptualne umetnosti stvaranje umetnosti i stvaranje teorije isti proces. Atkinson je ukazao na dva stupnja konceptualne umetnosti: primarni, povezan sa dišanovskom tradicijom i svođenjem specifičnih objekata minimalne umetnosti na specifične teorijske konstrukcije u umetnosti, i sekundarni (meta, analitički itd), dat kao teorijsko istraživanje prirode umetnosti.

Burn i Ramsden u spisu iz knjige *Notes on Analysis*<sup>760</sup> (1970) raspravljaju o pojmu *analitičke umetnosti* koji se može shvatiti kao uži pojam u okviru konceptualne umetnosti, kojim se naglašava teorijski interes umetnika i relacija sa analitičkom filozofskom tradicijom i modelima lingvističko-semiotičke analize. Na početku rasprave Burn i Ramsden naglašavaju da smislaona analitička umetnost pre proširuje osnove analize umetnosti, nego što uvećava broj umetničkih reprezentacija. Druga teza, poput Atkinsonovog razlikovanja primarnog i teorijskog konceptualizma, utvrđuje da je period oslobađanja od prisustva objekata i supstitucija materijalnih objekata uz pomoć ideja, predloga, koncepata, dokumenata itd. završen. Rešenje koje nude glasi:

Materijalni uslovi se ne mogu izgubiti pojednostavljujućom dematerijalizacijom. Objekti nestaju usled fundamentalnih promena u postupku, u semiotičkoj ili konceptualnoj znak-strukturi samog kontinuuma.

Razumevanje analitičke umetnosti moglo bi počivati na sticanju svesti o takvoj apstraktnoj strategiji.<sup>761</sup>

Konceptualna umetnost, i njen analitički karakter, vidi se u umetničkoj praksi kao apstraktnoj strategiji istraživanja i preispitivanja umetnosti, a ne u obliku transformisanja umetničkog produkta (objekta) ili statusa umetnika (subjekta). Zasnivanje apstraktno strategije moguće je kao meta ili drugostepena pozicija transformacija samog znak-kontinuumu umetnosti. Sintagmom znak-kontinuum umetnosti naziva se jezički karakter umetnosti koji nije striktno povezan sa samim materijalnim objektom, već sa složenim (propozicionalnim sadržajima) konteksta ili diskursa sveta umetnosti. Takva logika razmišljanja umetnost vidi kao model ili sistem modela. U Ramsdenovom tekstu "Art-Inquiry (2)" nalazimo sledeće objašnjenje:

Okružje tradicionalnih umetničkih objekata moglo se prepoznati kao složena mreža (raster) jezičkih naslaga, a njihovo razumevanje kao sekundarno ili dopunsko razmatranje za vizuelnog umetnika je verovatno uzrokovano čvrstim granicama samog umetničkog objekta. Ovaj objekt stvara područje materijalne prednje osnove naspram pozadinske osnove jezičkog konteksta, odbacujući te oblasti moguće umetnosti kao (na primer) umetničko stanovište, teoriju umetnosti i kritiku. Moguće je ovo istraživanje uvesti u prethodnu hipotezu o dva-stanja-umetnosti i o suštinskom stanju samog istraživanja umetnosti kao moguće umetnosti, zato što nema partikularne centralne strukture (na primer, objekta umetnosti) koja formira kategorije materijalne prednje osnove i apstraktno pozadinske osnove. Ova studija, koja se bavi pre okvirima nego manipulacijom materijalno-ograničenih struktura, može osloboditi prostor za umetnost koji, kako nije sveden na usklađenje unutrašnjih određenih fizički ograničenih objekata, može da se direktno bavi sintaktičkim okvirima i metastrukturama, ne kao sa sekundarnim područjima, već kao sa prisutnim strukturalnim razmatranjem po sebi.<sup>762</sup>

Može se reći da je konceptualna umetnost, odnosno njena analitička struja, bitna transformacija u postupku, u semiotičkoj ili konceptualnoj znak-strukturi samog kontinuuma umetnosti. To znači da je naša svest (uverenje, a time i znanje) o umetnosti transformisana razumevanjem da karakter umetnosti nije određen primarnim ograničavajućim aspektima objekta i sekundarnim (pozadinskim) diskurzivnim aspektima (gledištima o umetnosti, kritikom i teorijom), već da se

759 Terry Atkinson, "Introduction", *Art-Language* vol. 1 no. 1, 1969. Verzija iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 20.

760 Ian Burn i Mel Ramsden, "Notes on Analysis", iz: Lippard, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 136–137. Prevod u: Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978, str. 55–57.

761 Ian Burn i Mel Ramsden, "Beleške o analizi", iz: *Primeri analitičkih radova*, str. 57.

762 Mel Ramsden "Art-Inquiry" (2), *Art-Language* vol. 1 no. 3, June 1970, str. 5–6.

sama umetnost može razumevati kao diskurzivna ili jezička mreža dostupna istraživanju i preispitivanju. Zato su Burn, Cutforth i Ramsden delovanje *Društva za teorijsku umetnost i analizu* definisali kao istraživanje (*proceedings*). Koncept istraživanja se može opisati kao rad sa propozicionim argumentima prioritarnim u odnosu na materijalne konstituente. Analiza se razvijala induktivno od materijalnog preko formalnog do analitičkog:

Nadam se da sam u ovoj kratkoj i opštoj beleški izrazio ideju umetničkog rada kao lingvističkog, analitičkog i sistematskog izučavanja sopstvenih mogućnosti: takvo izučavanje, semiotičko istraživanje, strukturira jezik bez projektivne upotrebe kroz sam taj jezik. Ovo mora imati za posledicu proboj umetnikovog, ali i posmatračevog sopstvenog oblika ponašanja.<sup>763</sup>

Ključ Burnove i Ramsdenove pozitivne heuristike izveden je iz definicije analitičke umetnosti na sledeći način: (a) oni ukazuju da je formalistička umetnost (grinbergovski formalizam, postslikarska apstrakcija) bila zasnovana na hijerarhiji međusobno autonomnih uloga – umetnik je pribavljao *hardver*, a kritičar je taj *hardver* semantizovao, pri čemu umetnik nije imao teoretizaciju koncepta svog rada, (b) evolucija analitičke umetnosti i njene konceptualne teorije omogućila je umetniku da dekodira sopstvene konstrukcije i da zahteva reviziju umetničke kritike, kao i umetničke zajednice u celini.

Ako bismo se pozvali na Baldwinovo razlikovanje negativne i pozitivne heuristike, tada bismo Atkinsonove, kao i Burnove i Ramsdenove definicije konceptualne umetnosti mogli da prepoznamo kao dijalektiku pozitivne i negativne heuristike. To znači da je njihov pristup definisanju konceptualne umetnosti kao sobom motivisanog istraživanja usmeren na kritičko lociranje konfuzija i anomalija modernističke umetnosti, kao i težnjom razrade pozitivnog projekta konstituisanja ispravnog (pročišćenog) pogleda na umetnost i delovanje u umetnosti. Dijalektička napetost pozitivnog i negativnog projekta bitni je potencijal konceptualne umetnosti i njenog analitičkog i teorijskog rada. S druge strane, u Baldwinovim se spisima dijalektika pozitivne i negativne heuristike opisuje kao pobožna nada u pročišćenje, a pozitivna heuristika kao istraživanje opterećeno metafizikom. Baldwin se opredeljuje za negativnu heuristiku, koja, uz ironiju i skepticizam, ostaje osnova njegovog rada. U tekstu “A Note on Conceptual Claromania”<sup>764</sup> on razvija skeptički metod i daje jednu specifičnu, ne stilsku, već skeptičku definiciju analitičkog, koja ulazi i u njegovo shvatanje konceptualne umetnosti. Ovaj kratak tekst na prvi pogled izgleda kao kritika kritičkog rada i skepticizma Terryja Atkinsona, u pitanju su osvrtni na njegov tekst “From an Art&Language Point of View”,<sup>765</sup> ali odmah se zapaža da je u pitanju nešto drugo: kritika pozitivne heuristike i na njoj zasnovane kritičke analize. Baldwin ukazuje na to da Atkinsonova kritika ima karakter pronaučnog čistunstva. Baldwin ne dovodi pod sumnju kritički ili skeptički metod već metod koji se zasniva na fiksiranoj teorijskoj osnovi (na primer, nauke ili, u slučaju Ramsdena i Burna, svođenja raznih problema na problem jezika i informacije). Držeći se čvrsto negativnog kritičizma analitičke filozofije koja se definiše, ne kao filozofija o..., već kao kritika filozofije o..., on povodom analitičkog zapisuje:

Jedan od najočitijih zadataka tipičnog analitičkog pristupa je odvajanje dopustive od nedopustivih fraza – odstranjivanje ili udaljavanje od apsurdnosti koje se mogu uzeti u obzir sadržajem. Ali, problem je u tome što za tako nešto nema uniformnih pravila. Međutim, to ne znači da se to ne može učiniti.<sup>766</sup>

Baldwinov put od konceptualne umetnosti, preko političke umetnosti do slikarstva anomalija i razotkrivenih pogrešnih prikazivanja, zasnovan je na stavu da kritiku ne treba sprovesti u ime idealne shematike (teorije, stava), ideala jasnoće, konsistentnosti ili neprotivrecnosti, već da se treba baviti lingvističkim, logičkim, konceptualnim i istorijskim analizama, raspravama i simulacijama paradoksa, apsurdnosti i pogrešnih reprezentacija. Ideja negativne heuristike ili analitičkog pristupa, kako je prepoznajemo u Baldwinovom radu, nije moguća kao autonomna delatnost (umetnika ili mislioca), već kao delatnost u okviru šireg projekta, projekta Art&Languagea, koji on podvrgava preispitivanju.

Naznačene definicije konceptualne umetnosti su okvir u kome je sprovedena analiza, istraživanje i rasprava statusa objekta umetnosti.

## Status i ontologija umetničkog dela

Jedno od karakterističnih pitanja na kome su radili saradnici Art&Languagea i koje određuje prvi period njihovog rada (konceptualističku fazu) jeste pitanje statusa umetničkog dela, tj. pitanje ontologije umetničkog objekta, a time

763 Ian Burn i Mel Ramsden, “Some Notes on Practice and Theory”, iz: Gerd de Vries (ed), *Über Kunst*, Verlag DuMont-Schauberg, Cologne, 1972, str. 100.

764 Michael Baldwin, “Notes on Conceptual Claromania” (1972), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 134–137.

765 Terry Atkinson “From an Art&Language Point of View” I, II (1970), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, str. 138–171 i 186–187.

766 Michael Baldwin, “Notes on Conceptual Claromania” (1972), iz: *Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, str. 134.

i umetnosti. Ovom problemu su pristupali dvojako: (a) praktično, kroz različite inovativne problematizacije konteksta i granica objekta umetnosti i (b) teorijski, kroz analize i rasprave praktičnih i teorijskih pitanja, pri čemu se teorijski pristup razvijao u rasponu od proanalitičkih i kritičkih rasprava, preko ponuda teorijskih modela i konstrukcija objekta, do ironijskih spekulacija i svođenja rasprave na metod redukcije ad absurdum.

Na samom početku treba razjasniti značenja termina status i ontologija objekta umetnosti. Koncept statusa (statusa umetničkog rada, statusa objekta umetnosti, statusa jezika umetnosti, statusa umetnosti itd) relativistički je modus zadobijanja uloge ili mesta u nekom okviru ili kontekstu. Reći da neki objekt ima status umetničkog rada (dela) razlikuje se od izjave da je objekt umetničko delo po tome što prva izjava ne polazi od unutrašnjih aspekata i prirode objekta, već od njegovog mesta u svetu umetnosti i kulture, dok druga izjava ontološki utvrđuje da je objekt, bez obzira na okvir ili kontekst umetnosti na osnovu svojih unutrašnjih konstitutivnih aspekata i prirode umetnički objekt. U tom smislu ontološka definicija objekta umetnosti je ekstencionalna, a statusna definicija intencionalna. Problem ontologije i statusa, na primer u tekstu "Status and priority" (1970), postavljen je u ovom odlomku:

Mnogi imperativi i stavovi umetnosti su ekstenzionalno zasnovani; još je ozbiljnije to što su mnogi kritičari i umetnici skloni da ozbiljno shvate izjave o klasnoj pripadnosti koje skrivaju prividni operacionizam. Stvar je u tome da ontološko-kategorijalni status umetničkog rada može varirati *mutatis mutandis* sa onto-kategorijalnim izvršavanjem značenjskih (*qwa* umetnost) operacija i teoretizacija; zato neki radovi imaju opseg (izgubljene) primene umetničkog dela.<sup>767</sup>

Zapaža se paradoksalnost. Dok kritika smatra da je Art&Language predvodnik u odbacivanju stabilnog i ontološki definisanog objekta umetnosti, oni tvrde da objekt nije odbačen, ukazujući na složenost određenja objekta umetnosti. To znači da relativizam Art&Languagea, kao i produkcija kvaziontoloških primera dela (teorijskih objekata), nije antiesencijalistička. Ako njihov relativizam nije antiesencijalistički, kakav je? Može se reći da je podređen kriterijumu složenosti koji pokazuje da se definisanje umetnosti ne može svesti na jedan kriterijum: na tretiranje umetničkog rada kao pravog entiteta ili na sortiranje umetničkih radova u jednu supstancijalnu klasu ili na intencionalno definisanje rada itd. Ako se definisanje umetničkog dela ne može svesti na jedan koherentan kriterijum, tada je njihov postupak (pristup radu u umetnosti) moguć samo kao drugostepeni ili n-tostepeni, a njihovi radovi nisu primeri ili rezultati fiksne poetike (utemeljene ontološki ili kvaziontološki, relativistički ili antirelativistički, esencijalistički ili antiesencijalistički), već su rasprave mogućih kategorijalnih složenosti u samom svetu umetnosti i kulturi.

Zadržimo se na Harrisonovoj retrospektivnoj interpretaciji problematizacije objekta umetnosti. Harrisonove teze možemo pratiti sledećim redom:

- (1) intervencije minimalne umetnosti su provocirale neku vrstu eksplozije granica umetnosti, a ove granice su različiti ljudi zamislili na različite načine, saglasno društvenim, istorijskim i kulturalnim određenostima učenja i imaginacije:

Kalifornijska varijanta konceptualne umetnosti je izdvojila etos setnog agnostičkog hipijevstva, dok su u Njujorku umetnici/umetnice ukrstili dematerijalizaciju sa *ready made*-om, sa sistemskim teorijama ili sa konkretnom poezijom, transformišući se u umetnike-intelektualce ili učenjake tipa McLuhana ili neodadaističke mistike. U Evropi, u klimi 68, kritika apstraktnog objekta identifikovana je sa marksističkom kritikom fetišizma ili sa situacionističkom kritikom spektakla.<sup>768</sup>

- (2) forma konceptualizma koji je zastupao Art&Language bila je povezana sa dva kritička zapažanja:
  - (2.1) da je reduktivistička logika modernističke teorije i u apstrakciji i kod minimalista oblik modernističkog istoricizma,

i

(2.2) da je istoricistički kritički govor nadvladao objekt i apstraktnu i minimalnu umetnost, tj. da se umetnički delovi, čiji su se diskursi jednom formirali kao kritički modernistički istoricizam, redukuju u istoricistički model koji je apsurdno razumevati izvan njega samog;

- (3) u Art&Languageu hipotetički objekti se nisu shvatali kao umetnost, već kao objekti istraživanja za koje je status umetnosti bio manje ili više strateški zahvat;
- (4) inicijalni zadatak, a to je ključna teza, nije bio da se pronade oblik visoke umetnosti bez objekata, što je logički govoreći apsurdna ideja – već pre da se u praksi izbegnu oni predikati koje je posmatrač hteo da doda objektima svoje pažnje.<sup>769</sup>
- (5) karakteristična tendencija u Art&Languageu je bila da se minimalizam posmatra s obzirom na njegove kritičke implikacije, ali i da se bude skeptičan u odnosu na tipične forme njegovih proširenja, drugim rečima, konceptualna

767 Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell, "Status and priority", *Studio International*, London, January 1970, str. 30.

768 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 47.

769 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 50.

umetnost Art&Languagea nije bila izlazak u ambijent (produkcija instalacija), već rad sa aspektima društvenog i diskurzivnog prostora;

- (6) poenta rada nije bila da se teoretizuje umetnost ili diskursi o umetnosti tako da oni postanu egzaktne oblike objekta konceptualne umetnosti, već da se suprotstavi neteorijskom (antiteorijskom) objektu grinbergovskog modernizma: Art&Language je htelo da poništi kompetencije adekvatno čulnog, adekvatno informisanog posmatrača, i to na tlu umetničke prakse koja se proširuje na teritoriju jezika i književnosti.<sup>770</sup>
- (7) Harrison je u ranim spisima naglašavao da rad Art&Languagea otvara diskurs umetnosti, diskurs koji je zatvoren u modernizmu, idejama i informacijama iz drugih oblasti (teorije ideja); on u retrospektivnoj raspravi naglašava da namera nije bila da se negiraju sve mogućnosti autonomije umetnosti, već da se prostor recepcije okupira pitanjima i prafrazama iz različitih teorijskih konteksta;
- (8) naglašava se da je projekt preispitivanja imao dva nužna zahteva:
- (8.1) bavljenje tekućim oblicima i kontekstima modernističke prakse kako to nije uobičajeno u toj praksi, tj. posredstvom diskurzivnih formacija koje su u posmatračkom diskursu, ili naspram njega,

i

(8.2) otvaranje modernističke alegorije istraživanju i objašnjenju:

Za to su na raspolaganju bila dva principijelna sredstva. Prvo, da se istakne kritika njenih deskriptivnih aparata; da se demonstrira da su njene tipične forme prikazivanja objekta umetnosti otvorene logici i drugim formama korekcije i da su njene tipične forme prikazivanja iskustva umetnosti (na primer, onih koji odabiraju opseg čistih vizuelnih ili optičkih svojstava ili efekata) zasnovane na defektnim modelima i objekta i uma.<sup>771</sup>

i

- (9) različite okolne forme administracije bile su potrebne da bi se rad organizovao kao produkcija, ili da bi se istraživanje transformisalo u umetnost.

Harrisonove teze i njihova argumentacija pokazuju da problem istraživanja i rasprave statusa i ontologije umetničkog rada nije vođen estetičkim kriterijumima, već kriterijumima refleksivne epistemološki usmerene drugostepene prakse. Kriterijumi refleksivne epistemološki usmerene drugostepene prakse izvedeni su iz lociranja anomalija ili potencijala neposrednih diskurzivnih okruženja sveta umetnosti kao i otvaranja autonomije diskursa sveta umetnosti kontroverznim intertekstualnostima u rasponu od logičke (ili neke druge teorijske korekcije), preko obogaćivanja i operacionog usavršavanja diskursa u svetu umetnosti, do lavine diskursa na mestima odsustva ili cenzure govora u modernističkoj poetici (i ideološkoj konstrukciji) čiste pikturalnosti, vizuelnosti ili optičkog. Harrisonovom istoricizmu u interpretaciji konceptualizma Art&Languagea može se staviti primedba da on lutanja i anticipacije brojnih istraživanja zajednice podvodi pod dominantnu liniju evolucije Art&Languagea. Drugim rečima, saradnici Art&Languagea nisu u svakom trenutku znali kuda ih vodi istraživanje, što znači da njihovo učešće u konceptualnoj umetnosti nije bilo samo podudaranje, već i pravi pionirski angažman, posebno zato što je rad Terryja Atkinsona eksplicitno sadržavao neoavangardističke aspekte dijalektike pozitivne i negativne heuristike, za razliku od, Harrisonu bližeg autora, Michaela Baldwina.

Da bi se prikazale karakteristične diskurzivne putanje problematizacije statusa i ontologije umetničkog rada, zadržaću se na plakatu Baldwina i Atkinsona *Print (2 sections A and B)* iz 1966. U pitanju je tekst za izlaganje u galeriji, u kome autori raspravljaju njegov status kao umetničkog rada:

#### PREDLOŽAK

Deo A.

Popis pitanja.

1. Pretpostavimo pitanje: da li je ovaj komad papira umetničko delo?
2. Tada se N pojedinačnosti, za koje je utvrđeno da imaju status umetničkog rada, ispituju da bi se uporedili sa ovim komadom papira.
3. Moguće je da ovaj komad papira ima neke odlike koje neki od ovih N pojedinačnosti poseduju. Možda neke veoma opšte odlike. Na primer, odliku da je trodimenzionalni materijalni entitet. Ali, dok ovo verovatno možemo smatrati nužnom odlikom da bi objekt bio prihvaćen kao umetnički rad i kao objekt smatran za umetnički objekt, to očigledno nije dovoljan uslov.
4. Postoje milioni komada belog papira, veoma sličnih ovom (pre nego što je ovaj diskurs štampan na njemu), svi oni imaju ovu odliku, ali im se ne pripisuje tvrdnja da ih treba smatrati umetničkim delima. (Mada se u ranim konceptualnim radovima javio formalni preduslov koji je uslovio da je moguće prihvatiti tvrdnju kao što je "Sve komade ravnog belog papira treba smatrati umetničkim radovima". Trebalo bi da ova mogućnost eliminiše

770 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 54.

771 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 57.



poređenja među belim-komadima-papira, ali bismo još uvek imali istaknutu klasu belih-komada-papira u poređenju sa drugim klasama umetničkih radova.) Međutim, pitanje koje ovde treba postaviti, a izvan je međusobnog poređenja belih-komada-papira, jeste: koje je naročito svojstvo (ako ga ima) što čini da ovaj komad belog papira ima ono što mu dozvoljava da bude izdvojen kao umetničko delo?

5. Imaju li neki objekti na svetu odliku koja se može prepoznati kao umetnost (kao umetnička), ili čak kao odlika umetnosti (ovo poslednje, naravno, pretpostavlja da je umetnost odlika objekta)?
6. Doslovno, ako umetnici stvaraju umetnost, umetnost nije mogla da postoji pre nego što su se pojavili umetnici. Da li je neko (prvi umetnik/ci) nameravao da stvara umetnost? Ili, da li je neko stvorio nešto čemu je (nekako) kasnije dat status umetnosti? Čak i da je ovo poslednje u pitanju, pretpostavljamo da su intencije (možda one koje dozvoljavaju kritičaru XX veka da bude sklon korišćenju fraze nesvesne intencije) smatrane intencijama umetnosti. Sa ovog stanovišta približno se može reći da nema umetnika bez intencija i intencija bez umetnika.
7. Tako je nepotpuna i neinformativna definicija umetnika da je on osoba koja ima određenu vrstu intencija. Da bi se ova definicija korisno razvijala, mora se pronaći tip i karakter intencije. Da li su intencionalni aspekti umetnika da radi sa intencijom, da stvara objekt kao umetničko delo? Ili, ako kažemo da je intencija bila da on stvara umetničko delo, da li ovde određujemo čin kao motivisanost različitim intencijama? Kada govorimo o stvaranju objekta kao umetničkog rada i kada govorimo o stvaranju objekta u umetničkom radu, da li podrazumevamo razlike u značenju ova dva iskaza?
8. Mogu li umetnička dela, pored toga što su stvorena kao ili u (umetnička dela ili u umetničkim delima) biti preobučena u umetničke radove? Ili je ovde preobraćaj više ili manje precizni sinonim za stvoren kao ili stvoren u, ili i stvoren kao i stvoren u? Raspravu ovde treba usmeriti na značenja reči stvoren.
9. Čije intencije? Umetnika ili posmatrača? Umetnika i posmatrača? Da li su intencionalni aspekti umetnika da radi sa intencijom, da stvara objekt kao umetničko delo (i/ili u umetničkom radu), da stvara umetničko delo? (Ova poslednja pitanja su kontekstualna daljim pitanjima kao što su: da li umetnik planira da stvori umetničko delo, da li je to umetničko delo bez obzira da li je dobro ili loše, slika ili cipela predviđena da bude nošena?) Da li intencionalni aspekti posmatrača treba da imaju nešto sa intencijom da se objekt vidi kao umetničko delo, i/ili intencijom da se objekt vidi u umetničkom radu? Ovo drugo pitanje je pre nategnuto pridodavanje, umešano u pojam "videti stvar u". Može li u ovom kontekstu viđenje biti interpretirano kao stvaranje?
10. Ako se potvrdi da je ovaj komad papira umetničko delo, da li se na osnovu te potvrde može reći da je umetnik nešto stvorio? Ili, da li je on u izvesnom smislu samo posmatrač? Ako je moguće potvrditi da je komad papira umetničko delo, da li je umetnost nešto što umetnik daje ili udjeljuje papiru kada ga imenuje? (Izjednačavanje potvrđivanja sa imenovanjem ima prethodno utvrđen pronađen objekt.) Ili, da li je umetnost već prisutna, a umetnik je samo (u izvesnom smislu) otkriva? Ovo nas vodi nazad pitanju broj pet.
11. Da li je koncept kreativnosti povezan sa stvaranjem i sa otkrivanjem, ili sa jednim, ili sa drugim?
12. Kako umetnik zna da ovaj komad papira može odrediti ulazak u domen gde se komad papira može smatrati umetničkim radom? (Izvinjavamo se zbog upotrebe reči gde sa njenim strogo prostorno-vremenskim odredbama i ističemo da je njena upotreba slična onoj kada neko pita gde se mogu naći biološke vrste u biološkim klasifikacijama.)

#### Deo B.

1. Obično se pretpostavlja da se uverenja mogu prikazati rečenicama na koje čovek pod pogodnim uslovima treba da pristane.
2. Ako prihvatimo tačku jedan, koji uslovi ili skup uslova može obrazovati odgovarajuća uverenja, s obzirom na to za šta se veruje da jeste ili da nije umetnost? Prema Juddovoj tvrdnji, ako neko kaže da je to umetnost, tada je to umetnost, manje ili više ispravan prevod je ako neko veruje da je to umetnost, tada je to umetnost. Ovo poslednje bi u uobičajenoj upotrebi bilo pretpostavka iz koje bi se mogao sačiniti stav sličan prethodnom.
3. Ideja da se umetnosti dodeljuju odgovarajuća uverenja je promenljiva i tako širokog opsega da danas mnogi ljudi veruju da je upravo taj faktor presudan. Oni veruju da umetnost može biti bilo šta, da je to dobra stvar i to maglovito združuju sa poluispečenim idejama demokratije, tolerancije i važnosti subjektivnog. Ovo poslednje su tričarije koje služe zadovoljstvu i glupom zadovoljavanju. Reinhardt je metodološki imao pravo kada je koristio zapovednu formu "Umetnost je...", "Umetnost nije...". Marksistička estetika je ideološki imala pravo kada je koristila formu "Umetnost je...", "Umetnost nije..." Slučaj kada se veruje da objekt jeste ili nije umetnost kao da je čisto stvar nededuktivnog zaključivanja, a presudno nededuktivni slučajevi se događaju kada dve osobe prihvate iste rečenice dok izražavaju činjenice njima poznate, ali se ne slažu u njihovim interpretacijama, tj. u tome u koje hipoteze i tvrdnje je razumno verovati na osnovu ovih činjenica.
4. Pre svega, diskusija koja se bavi (onim što mi sada zovemo) umetnošću odvija se između, kažimo, X-a, koji je stvorio neki objekt (o kome se diskutuje), i Y-a, koji zajedno sa X-om ispituje ovaj objekt. Y ima ideju o tome šta jeste (ono što mi sada zovemo) umetnost i pokušava da ubedi X-a da je objekt koji je on stvorio umetnost. On

- iznosi neke uslove koje ovaj objekt ispunjava. Stavovi Y-a su nepopustljivi, oblika “Umetnost je...” Karakteristično je da X, koji je možda manje vatren od Y-a, postavlja možda fundamentalnija pitanja nego Y. X pita, prvo, kako Y zna šta umetnost jeste, drugo u kakvoj je upotrebi termina ovde reč?
5. Nededuktivna pravila u otkrivanju umetnosti nisu u toj meri skicirana da izdvoje pravilnosti koje su suštinske karakteristike univerzuma, kao što su skicirana da sistematizuju izbor pravilnosti od kojih se stvaraju predviđena proširenja u obrazovanju nededuktivnih zaključaka.
  6. Pitanje peto, ako postoje nededuktivna pravila na kojima je koncept umetnosti zasnovan, koju vrstu karakteristika one imaju? Da li one lociraju pravilnost u činjenicama datim u određenoj situaciji?<sup>772</sup>

Priloženi tekst zadovoljava dva polazna kriterijuma Art&Languagea: (a) u pitanju je teorijski tekst, tj. tekst koji ima funkcije drugostepene rasprave statusa umetničkog dela i (b) u pitanju je tekst-delo, tj. tekst koji se na osnovu intencionalnih proširenja statusa umetničkog dela prihvata kao umetničko delo (delo konceptualne umetnosti). To što je izloženi tekst sinhrono teorijski tekst i umetničko delo može se tumačiti na različite načine, saglasno različitim definicijama konceptualne umetnosti: kao teorijski *ready made*, kao novi oblik umetničke (analitičke) prakse, kao jedan problematičan i paradoksalan primer u negativnoj heuristici itd. U tekstu “Status and priority” daje se objašnjenje koje kazuje da se u nekim kontekstima umetnost može gurnuti u prostor pre *objekta*.<sup>773</sup> Umetnost se tu intencionalno određuje, a njen status se nudi kroz “neprozirni kontekst”.<sup>774</sup> Intencionalno određenje definiše posrednike između kandidata za umetničko delo (tekst o umetnosti) i umetničkog dela, tj. teoriju koja preobražava vanumetnički objekt (ma šta on bio) u kandidata za umetničko delo i zatim u samo umetničko delo. U konceptualnoj umetnosti umetničko delo preuzima funkcije i kandidata i dela, ali i posredničke teorije preobražavanja statusa. Tako se u jednom od najtežih tekstova Art&Languagea “De Legibus Naturae” kazuje da treba razmatrati odnos ekstencionalno zasnovane teorije (teorije sa konkretnom referencom) i teorije koja nije ekstencionalno (već kvazientološki) definisana. Ukazivanjem na kretanje od ekstencionalno definisane teorije ka intencionalno definisanoj teoriji Art&Language određuje otvoren koncept rasprave i istraživanja umetnosti. Nakon ranih radova, otvoren koncept za Art&Language ne znači mogućnost nomadske strategije upotrebe i iscrpljivanja što većeg broja sadržaja, procedura i zamisli (kao u različitim modelima procesualne umetnosti), već znači razlikovanje objekta interpretacije od objekta u realističkom smislu. To znači da teorijski objekt, kakav je razmatrani rad sa odštampanim tekstom, može biti razmatran kao neka vrsta činjenice i to u rasponu od pojavnosti samog komada papira sa tekstom do diskurzivno konstruisanih i semantički posredovanih objekata u samom tekstu.

Tekst “Print (2 sections A and B)” je tipičan zajednički rad, koji ukazuje na dijalog i dijalošku strukturu odnosa autora u radu (Atkinsona i Baldwin). Prvi deo teksta je popis problemskih pitanja vezanih za teškoće odgovora na pitanje “Da li je ovaj komad papira umetničko delo?”, a drugi deo teksta ukazuje na dijaloško opcrtavanje konteksta traženja odgovora. Tekst je analitički u dvostrukom smislu: (1) zato što je tekst o statusu teksta u svetu umetnosti – u pitanju je tautologija i autorefleksnost i, a to je bitnije, (2) zato što koristi tipičan analitički metod postavljanja pitanja i traženja argumenata i kontraargumenata na odgovore. U prvom delu su naznačene bitne teorije umetničkog dela u vremenu kada je tekst pisan: (a) morfološki kriterijum statusa umetničkog rada – tj. propitivanje o objektnom (u realističkom smislu) karakteru komada papira, što se pokazuje kao opšti i nedovoljno distinktivan kriterijum, (b) opšta postdišanovska strategija proglašavanja svih komada belog papira za umetničko delo, (c) pitanje esencijalističkog karaktera o tome da li postoji svojstvo umetničkog u smislu da umetničko može biti odlika objekta, (d) pitanje o odnosu umetnika i umetničkog rada, odnosno o statusu intencija, što je u analitičkoj estetici Richard Wollheim detaljno razrađivao,<sup>775</sup> (e) problem preobražavanja u umetničko delo, tj. pozicija koja odgovara, s jedne strane dišanovskoj tradiciji *ready made*-a, a s druge strane Dickieovoj institucionalnoj teoriji umetničkog dela,<sup>776</sup> (f) problem razlikovanja intuicija umetnika i posmatrača u odnosu na pitanje čije intuicije određuju status komada papira sa tekstom – mnogo godina kasnije Richard Wollheim je pokušao da razreši ovaj problem ukazujući na to da je umetnik prvi posmatrač svog umetničkog rada,<sup>777</sup> (g) ukazivanje na povezanosti i razlike kreativnosti, stvaranja i otkrivanja. U drugom delu se suočavaju dva tipa relativističkog pristupa: (I) produktivistički i arbitrarni relativizam koji kanonizuje značaj odluke umetnika, njegovih intencija i preobražavanja objekta jednog statusa u objekt drugog statusa (u Juddovom smislu “ako neko kaže to je umetnost, tada je to umetnost”) – drugim rečima, uverenje je presudno u dodeljivanju statusa

772 Art Language (Michael Baldwin, Terry Atkinson), *Print (2 sections A and B)*, 1966., iz: *Art As Thought Process*, Art Council, London, 1974, str. 11. Prevod u: *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 39–41.

773 Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell, “Status and priority”, *Studio International*, London, January 1970, str. 29.

774 U fregeovskoj terminologiji na koju se poziva Art&Language za diskurs čija značenja nisu određena referencom kaže se da ima intencionalni objekt za referencu ili da je “neproziran”.

775 Richard Wollheim, “The Work of Art as Object”, iz: *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, str. 112–129.

776 George Dickie, *Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York, 1974.

777 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987. Kritiku Wollheimovih stavova izneli su Michael Baldwin, Mel Rarnsden i Charles Harrison u “Informed Spectators”, *Artscribe*, London, March–April, 1988.

umetničkog rada i (II) relativizam nominalističkog tipa zasnovan na postuliranju toga šta umetnost jeste, odnosno šta nije – tu se autori pozivaju na dva ideološki različita modela: na marksističku estetiku i na individualističke i anarhističko-skeptičke stavove Ada Reinhardta.<sup>778</sup> Atkinson i Baldwin ne nude projekt moguće umetnosti zasnovane na papirima sa otkucanim teorijskim tekstom, već heurističko, i to uglavnom negativno, preispitivanje uslova i karakteristika, s obzirom na različite teorijske ili praktično-umetničke kontekste. Paradoks njihovog rada ne leži samo u doslednom skepticizmu koji analitičkim preispitivanjima izbegava odgovore, već i u činjenici da je zapadna kultura bila spremna da njihovu negativnu heuristiku pretvori u pozitivnu heuristiku funkcionisanja umetničkog dela – ali to je izvan moći njihovog rada u razmatranom spisu. Teorija indeksa i kritičke ideološke rasprave pokušaću da problematizuju i ova pitanja.

### Kritika konceptualne umetnosti

Pozicija Art&Languagea u odnosu na konceptualnu umetnost tokom vremena se menjala u rasponu od anticipatora i predvodnika konceptualne umetnosti (videti rane radove Atkinsona i Baldwina 1966–1971, podnaslov prvog broja časopisa *Art-Language* bio je *časopis za konceptualnu umetnost*), preko kritičkih distanciranja, od dominantne produkcije konceptualne umetnosti, do istorijskih i retrospektivnih razmatranja dominantnih i marginalnih potencijala konceptualne umetnosti tokom osamdesetih godina. Sredinom sedamdesetih godina delovanje u okviru ideoloških, političkih i kulturoloških akcija i rasprava označilo je raskid sa konceptualizmom.

Rane kritike konceptualne umetnosti formulišu se oko pitanja specifičnosti i posebnosti rada Art&Languagea u odnosu na američki konceptualizam Weinerja, Barryja, Hueblera, Siegelauba itd. Ishodišni primer kritičke analize konceptualne umetnosti je Atkinsonov tekst “From an Art&Language point of View” (deo I i II, 1970). Razloge za pisanje teksta Atkinson objašnjava sledećim rečima:

Esej je iskren pokušaj da se artikulišu gledišta u koja su tokom osamnaest meseci umetnici Art&Languagea postali sve više uvereni. Umetnici Art&Languagea su osetili nekonsistentnosti uključene u mnoge skorašnje radove, a koje treba istaći. Nadamo se da će isticanje ovih nekonsistentnosti pomoći u razjašnjavanju rada umetnika Art&Languagea ukazivanjem na rascep između njihove upotrebe metoda i tehnika i upotrebe drugih konceptualnih umetnika.<sup>779</sup>

U pitanju je stidljivi uvod u kritiku dominantnih linija konceptualne umetnosti, pri čemu se rad umetnika Art&Languagea i dalje smatra konceptualističkim. Prva primedba se tiče neprihvatanja koncepta dematerijalizacije kao ideal istinskog pojednostavljenja i mistifikacije statusa umetničkog rada. Druga primedba ukazuje na prenos metodologije iz minimalne u konceptualnu umetnost, što rezultira pojednostavljujućom emancipacijom umetničke produkcije – Atkinson ukazuje na to da mnogi umetnici “rade u divnom novom proširenju domena upotrebe materijala, metoda i tehnika” i da je “najveći broj radova konceptualne umetnosti ograničen našim konceptom materije”. Osvrćući se na LeWittov stav da je najveći broj uspešnih ideja apsurdno jednostavan, Atkinson odgovara:

Spreman sam da tvrdim da u polju konceptualnog umetničkog rada koncept *konceptualne umetnosti* pretpostavlja svest o mnogim prethodnim naslagama umetničke aktivnosti, a i da je precizna analiza korisno sredstvo u otklanjanju nezgrapnosti konstrukcija u opterećenom području, ali i da okvir koji drži i oblikuje značajne radove konceptualne umetnosti nužno mora biti složen, ako želi da bude koherentan, i da su radovi zbog toga odgovarajuće strukturirani složenom i proširenom metodom.<sup>780</sup>

Za razliku od izrazito redukcionističkih strategija LeWitta, Weinerja ili Barryja, Art&Language se zalaže, a to je i konstanta njegove istorije, za složen model umetnosti. Može se reći, a to je rezultat čitanja niza tekstova iz različitih perioda kao i razgovora sa Charlesom Harrisonom, da je jedan od aksioloških kriterijuma prosuđivanja Art&Languagea kriterijum složenosti. Da bi opisao gledište umetnika Art&Languagea Atkinson se poziva na metaforu o ribi koja, da bi proučila vodu, mora da izađe iz nje, pri čemu takva procedura može imati za posledicu da riba prestane da bude riba. Za Atkinsonovo viđenje Art&Languagea, posebno u ranom periodu, bitan je izlazak iz prvostepene prakse produkcije objekta (ili rada sa materijalima) i ulazak u rad koji je zbog svoje drugostepenosti izvan uobičajenih konteksta umetnosti. U drugom delu teksta, gde je uveden značajan pojam *teorijski objekt*,<sup>781</sup> u dodatnoj belešci, on ukazuje na razliku između Art&Languagea i drugih konceptualnih umetnika. Njujorške autore, okupljene oko Siegelauba, karakteriše

778 Barbara Rose (ed), *Art as Art. Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley University Press, 1991.

779 Terry Atkinson, “From an Art&Language Point of View” I, II (1970), iz: *Art&Language / Texte zum Phanomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 138.

780 Terry Atkinson, “From an Art&Language Point of View” I, II, str. 152.

781 Terry Atkinson, “From an Art&Language Point of View” I, II, str. 186–190.

etičko-mističko gledište, dok Art&Language metodološki naglašava analitički pristup. U smislu navedene distinkcije, slučaj Josepha Kosutha je zanimljiv. Zahvaljujući evoluciji konceptualne umetnosti, a izgleda da je to slučaj sa većinom pokreta, i zahvaljujući činjenici da on živi u Njujorku, na njega se gleda kao na člana Siegelaubove grupe, mada je on prirodno naklonjeniji *analitičkom pristupu*.<sup>782</sup> Iz Atkinsonovih napomena se razabire bitna razlika između stilske (a to znači umetničke) formulirane strategije povezivanja minimalne i konceptualne umetnosti elaboracijom širokog opsega rada sa materijalima (što je povezano i sa etičko-mističkim pogledom) i analitičke strategije koja nije stilska produkcija već je analitički teorijski usmeren rad. Ako u okviru Art&Languagea uporedimo pozicije Atkinsona i Baldwina, vidimo da je Atkinson opredeljen kao konceptualni umetnik (u Atkinsonovom radu je prepoznatljiva geneza konceptualne umetnosti iz neoavangardnih eksperimenata), a da je Baldwin zbog svog skepticizma (uzdržavanja od pozitivne heuristike) tek marginalno konceptualni umetnik, pre je autor koji pravi probleme sa konceptualnom umetnošću.

Oštrica ideološkog potencijala rasprave sredinom sedamdesetih godina bila je usmerena na prihvatanje konceptualne umetnosti i uklapanje u galerijski i muzejski sistem zapadne kapitalističke kulture. Preispitivanje i odbacivanje konceptualne umetnosti odvijalo se od deklarativnog plana, preko simulacije partijskog rada i partijnosti, do uvođenja simboličkih, grafičkih i slikovnih shematizacija, analogno različitim vizuelnim diskursima politike i ideologije. Na primer, Atkinsonove opsesije ratnim crtežima iz Prvog svetskog rata, propagandni plakati, zastave izmišljene političke organizacije itd. Ovi različiti i nekoherentni primeri za Art&Language su bili ishodište pomeraja od viših metadiskursa ka prožimanju diskursa popularne kulture (kulture ideoloških sistema) sa njihovim logičkim i analitičkim spekulacijama. Kontroverzna i nekonsistentna produkcija Art&Languagea je sredinom sedamdesetih kombinovala tragove visoke spekulativnosti kasnih indeksa sa antiintelektualizmom dualne (takođe protivrečne) prirode: (a) s jedne strane, antiintelektualizam je bio marksistički orijentisan i koncentrisan oko paradoksa, iluzionizma crne političke propagande i pogrešnih reprezentacija (vizuelni i tekstualni radovi su bili navođenja u pogrešnom smeru) i (b) s druge strane, kritika semio-umetnosti ili univerzitetske umetnosti kasnog konceptualizma (ili postkonceptualizma sredine sedamdesetih godina); ova kritika je imala dvostruko ishodište: subverziju razvoja konceptualizma kao stila i reakciju na francusku kritičku teoriju strukturalizma i poststrukturalizma, koja tada još nije bila teorija euforičnog postmodernizma, ali je nagoveštavala prodor u anglosaksonski svet. Bitno je naglasiti razlike između britanskog analitičkog promarksističkog usmerenja Art&Languagea (mešavina postfrankfurtske škole sa analitičko logičkim spekulacijama i ikonografijom crne propagande) i francuskog strukturalističko-semiotički orijentisanog postmarksizma altiserovaca. Razlike su, najkraće govoreći, u suprotstavljanju istorijske nužnosti (Art&Language) semiotičkoj shematizaciji kulturoloških arbitrarnosti (strukturalizam). Period između 1975. i 1978. krizni je za Art&Language: to je period raskida sa konceptualizmom, nemogućnosti realizacije realne političke (partijske) kritike i traženja, ne novih problema (sadržaja), već novih modusa eksplikacije rada.

Kritika konceptualne umetnosti tokom osamdesetih godina imala je tri povezana ishodišta: (1) razumevanje konceptualne umetnosti kao završenog i istorizaciji dostupnog pokreta, (2) interesovanje za teoriju realizma (u filozofskom, istorijskom i ideološkom smislu), povezano sa kritikom grinbergovskog modernizma, (3) zasnivanje slikarstva, prvo kao uzorka prekida hermeneutičkih diskursa teorijskog konceptualizma Art&Languagea, a zatim i kao relativno izdiferencirane i autonomne prakse. Osnovne primedbe konceptualnoj umetnosti, iznesene sa pozicija završenog pokreta, jesu prerastanje konceptualizma u stilski obrazac, reinterpretacija konceptualne umetnosti kao nulte tačke redukcionističkih tendencija, čime se ona stavlja u istoricističku liniju sa apstraktnim ekspresionizmom, postslikarskom apstrakcijom, minimalnom umetnošću itd. Harrison u tekstu "Art object and artwork" ukazuje na to da se konceptualizam vidi u procepu između američke kulturalne i umetničke hegemonije šezdesetih i poslovne uspešnosti postmodernizma kasnih sedamdesetih godina. Po njemu neki autori konceptualnu umetnost vide kao inicijalni moment postmodernizma, a drugi kao poraz kritičkih aspiracija druge (kritičke) linije modernizma u sudaru sa postmodernizmom. U istorijskoj rekonstrukciji, konceptualizam se, po Harrisonu,<sup>783</sup> ukazuje kao: (1) oblik realističke i kritičke prakse uspostavljen krajem šezdesetih (Art&Language) izvan stilske autonomije i naspram kulture kasnog modernizma i (2) okvir koji pribavlja kontekstualne aspekte za avangardne umetnike koji se identifikuju s tim okvirom i njegovim aspektima.

Možemo se zadržati na Baldwinovim i Ramsdenovim odgovorima u intervjuu pravljenom povodom jedne od retrospektiva konceptualne umetnosti. Njihove primedbe se kreću najčešće u tri smera: (a) ka kritici stilskog konceptualizma (fetišizacija teksta, apriorno odbacivanje slikarstva itd), (b) kritici kriterijuma jednostavnosti koji je konceptualna umetnost jednim svojim delom preuzela od minimalizma i (c) kritici aistoričnosti (sinhronijskog karaktera) konceptualne umetnosti u kojoj se određene metode i oblici reprezentacija konzerviraju, odnosno uzrokuju istorijski haos datiranjem i redatiranjem radova. Pogledajmo Baldwinove i Ramsdenove odgovore:

782 Terry Atkinson, "From an Art&Language Point of View" I, II, str. 194.

783 Charles Harrison, "Art Object and Artwork", *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1990, str. 60–64.



- Od slikarstva nismo odustali zato što je ono na neki način inferiorno u odnosu na medije ili što je anahrono. Pre smo hteli da pokažemo da je diskurs koji je podržavao slikarstvo bio deo njegove konstitucije. Hteli smo da kažemo da zbog toga relacija problematike ili nepodnošljivost parališe i protokole manipulativnog potrošača i idealizacije koje su ih podupirale. Kasnije se i sama ova transformacija transformisala u pragmatiku imploziju – traganje za marginama našeg sopstvenog diskursa shvaćenog poput permanentno nestabilnih ili rezonantnih mrlja na radarskom ekranu ili intervencija u mnogostrukom lavirintu kulture. Mi ne biramo jezik kao sredstvo u bilo kom normalno prepoznatljivom smislu. Možda je to bilo (i jeste) sredstvo. Mi nismo bili fetišisti reči ili pisanih tekstova koji su kao avangardistički grbovi. Mislim da smo prepoznali da je jezik, ili da su reči artifičijelno ili konvencionalno bile razdvojene od ikoničkih slika, da je ta podela odgovarala autoritarnoj podeli rada (podeli na teoriju i praksu itd). Želeli smo da ukažemo na to da je ova podela nefunkcionalna i da postoji sa posledicama. (Michael Baldwin)
- “Odustati od slikarstva” i “Izabrati jezik” izgleda kao da je neki kreativno hitan potrošački trenutak generisao istorijsku racionalnost. Izgledalo je kao da radeći jedno radite nešto drugo. Sve je to povremeno manje ili više bilo interesantno od 1968. do 1971. kada je teorijski rad bio glavna preokupacija. Da li bismo manje postali žrtve arbitrarne kritičke potrošnje da smo pisali rad? Da li bi spekulacija o teorijskim objektima uklonila potrebu da se stvari prikažu u galerijama? Da li bi izjave o mogućoj promeni prirode podržanih jezika promenile vrstu gledalaca vizuelne umetnosti? Neki od ovih spisa bili su postavljeni na zid, neki su objavljeni u časopisima, neki su istaknuti i uramljeni pod staklo i pomalo su ličili na slike. Tada smo morali da branimo tekstove kao umetničke objekte. Danas takva odbrana pomalo liči na fetišizaciju stila. (Mel Ramsden)<sup>784</sup>

U oba odgovora se naglašava završenost projekta konceptualne umetnosti i činjenica da rad Art&Languagea nije bio antislikarski stav, već jedan oblik strategije u datom vremenu i implicitni zahtev za verifikacijom njihove aktuelne slikarske prakse. Zamisao o diskontinuitetu (kraju) konceptualne umetnosti argument je koji obezbeđuje smisao i mesto njihovom slikarskom radu – uostalom, u Art&Languageu su pisali da oni ne idu ka iscrpljivanju jedne oblasti bavljenja već ka prelazanju mape različitih problema.

Kritika pozicija koje danas zastupa Art&Language, posebno zasnivanje i razvijanje slikarske prakse, može se naći u spisima i intervjuima pojedinih vodećih umetnika konceptualne umetnosti. Zadržaćemo se na Kosuthovoj kritici proizašloj iz sukoba sa Art&Languageom još u doba *Foxa* i Burenovoj odmerenoj i distanciranoj primedbi i komentaru. U Kosuthovom retrospektivnom tekstu “History for” nalazimo sledeće kritičke primedbe – čitamo:

To je bio početak procesa koji je trebalo da me u Njujorku izoluje.<sup>785</sup> Bio sam uhvaćen između američkog postminimalizma sa jedne strane i svojih relacija sa određenim individualcima u Engleskoj (poznatim nešto kasnije kao Art&Language) sa druge. Rane produktivne godine Art&Languagea, dok sam bio povezan sa njima (uprkos transatlantskoj relaciji), bile su, siguran sam, vredne koliko za mene toliko i za njih. Ne diskutujući o ličnostima koje su osnovale grupu (i iz tih razloga je doveli do propasti), dovoljno je reći da je Art&Language bio okvir za promišljanje i diskusiju umetničke teorije moguće prakse i da su u njemu dominirali autori koji nisu imali praksu. Mi koji smo je imali napustili smo grupu 1975. Nakon ponovnog otkrića slikarstva i ponovnog pojavljivanja početkom osamdesetih – nekoliko preostalih osnivača bili su očito tako srećni što imaju praksu da se nisu obazirali na to da poništavaju značenja originalne grupe i njenog rada.<sup>786</sup>

Kosuthove primedbe duguju istoriji njihovog sukoba, ali se tiču i pitanja statusa promene prakse, odnosno dileme da li ime Art&Language odgovara jednom obliku konceptualističke prakse i da li sadašnji rad sadašnjih članova poništava prethodnu praksu? Može se navesti i Harrisonovo tumačenje, pisano povodom statusa grupe koju danas čine samo dva autora (Baldwin i Ramsden):

Ne postoji objektivna pozicija sa koje se može izgraditi retrospektivna rasprava o praksi koju samo ova dva imena sada predstavljaju, niti postoji subjektivna pozicija koja je na neki moguć način odbranjiva. Međutim, to što su ova imena u retrospektivi postala značajna, više je od zadocnelog uviđanja. Reći sada da smo mi napravili Art&Language takođe znači priznati kontinuitet raznih (i neravnomernih) identifikacija sa praksom Art&Languagea i značaj tih identifikacija za nas same, ali ne da bi se uzdigla fantazija ili

784 “Interview with Art and Language / Michael Baldwin and Mel Ramsden”, iz: Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, (eds), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990, str. 180.

785 Joseph Kosuth govori o ideološkim obračunima unutar i oko njujorškog Art&Languagea sredinom 70-ih godina.

786 Joseph Kosuth, “History For”, *Flash Art*, Nov–Dec, 1988, str. 102.

vokacija. Oni koji istrajavaju možda su oni koji vide sebe, na koncu konca, kao one koji nemaju drugog izbora.<sup>787</sup>

Problem je verovatno u razumevanju šta znači istrajavanje – za nekog to znači održavanje i razvijanje početnog stila (Kosuth), a za druge očuvanje skeptičkog projekta Art&Languagea ili samog koncepta i njegove transformacione istorije Art&Languagea (Harrison i Orton su svoju knjigu i nazvali *Jedna privremena istorija Art&Languagea*<sup>788</sup>).

U intervjuu Davida Batchelora sa Danielom Burenom u časopisu *Artscribe*, na pitanje šta misli o novijim slikama Art&Languagea (oko 1987) on je odgovorio:

- To je delikatno pitanje. Ja ne verujem u taj rad.
- Zato što su u pitanju slike?
- Ne, već zato što su se oni vratili upotrebi slikarskih četki. Oni se igraju sa dvostrukošću koja je sigurno inteligentna, ali ja vidim samo određenu vrstu figurativnog, iluzionističkog slikarstva, a ne kritiku. Slikarstvo proždire kritiku. To je takođe pitanje filozofije... Ako želite da radite kritičko slikarstvo, prvo morate da kritikujete slikarstvo. Njihovi radovi to ne čine. Vidim staru priču: perspektivu, iluzionizam itd. itd, koja je po meni regresivna. Ona poništava prekid sa slikarstvom. Mislim da oni imaju snagu i moć, to su lepe slike, ali one će jedino obnoviti ideju lepih slika. Ne verujem da će se one shvatiti i da će se praviti kao komentari o muzeju.
- Da li ih vidite kao sudbinu svog slikarstva?
- Ponekad se pojave i neke dobre slike, ali ih je vrlo malo. Slikarstvo je najteže područje u svetu umetnosti. Problem sa slikarstvom je tradicionalna supstanca formata, objekta itd. itd. Treba li da slikarstvo reflektuje i kritikuje sebe – ili može li slikarstvo da kaže nešto i o još nečem? Ova dva puta su sasvim različita. Tu je, na primer, Robert Ryman koji kroz slikarstvo razmišlja o slikarstvu. Tu je slikarstvo upotrebljeno kao govor, a ne kao prikazivanje, kao što to rade Art&Language ili Kiefer...<sup>789</sup>

Ovde je postavljeno jedno od bitnih pitanja hermeneutike: da li je moguća interpretacija (govor o, govor iz) slikarstva iz domena i prakse slikarstva. Javlja se dva problema: (a) da li je slikarstvo Art&Languageu poslužilo kao sredstvo za iskorak i hijatus iz/u kontinualnog hermeneutičkog kruga konceptualne umetnosti, na isti način na koji je iskorak i zev konceptualne (tekstualne, teorijske) umetnosti bio iskorak u jednom drugom vremenu iz hermeneutike slikarskog kruženja govora, podrazumevanja i slikanja i (b) da li slikarstvo Art&Languagea predstavlja sredstvo (ono još nije postalo cilj) za transformaciju vrednosti dela? Vrednost konceptualističkih radova nije bila u estetskoj pojavnosti komada ili naraciji koju komad nosi, već u saznavnom i diskurzivnom problematizovanju pojavnosti i diskursa umetnosti. Slikarski rad Art&Languagea transformiše epistemološku vrednost komada u estetsku ili estetički projektovanu vrednost.

## Teorija indeksa

Zamisao indeksa kao sredstva za mapiranje i prikazivanje relacija sagovornika, sadržaja razgovora i tekstova u Art&Languageu je posledica: (1) uvećanja članstva Art&Languagea od primarnog partnerskog odnosa četiri osnivača do zajednice sagovornika različite uloge i statusa (osnivači, saradnici, sagovornici, studenti itd), (2) postavljanja egzistencije zajednice kao objekta i sadržaja rada Art&Languagea, (3) zaokruženja rano-konceptualističke problematike istraživanja i rasprave statusa objekta umetnosti utvrđivanjem intencionalne prirode objekta diskursa čiji je jedan izraz shematika zasnovana na mapi indeksa, (4) primene različitih logičkih i lingvističkih metoda lociranja, specifikacije, objašnjenja i interpretacije sadržaja razgovora i tekstova u Art&Languageu i zajednice Art&Language sa sadržajima tekstova drugih autora iz drugih disciplina. Rad na indeksima je nagovešten u tekstu “De Legibus Naturae” 1971. godine, a prvi put je prezentovan na izložbi *Documenta 5* u Kasselu 1972. Sledile su postavke na izložbama *The New Art* u Hayward galeriji u Londonu 1972, u Lisson galeriji u Londonu 1973, u John Weber galeriji u Njujorku 1973, na izložbi *Contemporanea* u Rimu 1973. i na izložbama *Project 74* i *Kunst über Kunst* u Kelnu 1974. Povodom izložbe u John Weber galeriji objavljen je poseban broj časopisa *Art-Language* (vol. 2 no. 4) 1974, kao monografska studija pod naslovom “Handbook(s) to Going-on”.<sup>790</sup> Na prvoj postavci indeksa za *Documenta 5* radili su: na artikulaciji sistema indeksa Baldwin, na opštoj logici i implikacijama rada sa indeksima Pilkington i Rushton, a Atkinson, Harrison, Hurrell, Ramsden i Wood su dali

787 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 19.

788 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.

789 “Daniel Buren Interviewed by David Batchelor”, *Artscribe*, London. Nov-Dec 1987, str. 50–54.

790 Podaci iz beležaka u: Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 84–85.

priloge. Kosuth je, po Harrisonu,<sup>791</sup> instalaciju prilagodio da bi u izlagačkom smislu bila prihvatljiva. Kasnije se broj i sastav učesnika rada na indeksima menjao, mada je rad sa indeksima ostao privilegija engleskog dela grupe, posebno Baldwina, Rushtona i Pilkingtona.

U analizi teorije indeksa prvenstveno sam se služio sledećim tekstovima: uvodom u problem indeksa “De Legibus Naturae”<sup>792</sup> (1971), “The Art-Language Institute: Sugestions for a map”<sup>793</sup> (1972), tekstovima iz kataloga izložbe *The New Art*: Charles Harrison, “Mapping and Filing”; Terry Atkinson i Michael Baldwin, “The index”; Graham Howard, “Postscript” i Philip Pilkington i David Rushton “Asymptotic Relations”<sup>794</sup> (1972), tekstovima iz časopisa *Art-Languagea – Handbook(s) to Going-On*: “Points of Reference, The Hope of Ideology” (1973) i “The Old Gourmet”<sup>795</sup> (1973), knjigama *Proceedings I–IV*<sup>796</sup> (1974), *Pedagogical Sketchbook (AL)*<sup>797</sup> (1974), kao i retrospektivnim razmatranjima Harrisona i Ortona u knjizi *A Provisional History of Art&Language* i Harrisonovim raspravama iz knjige *Essays on Art&Language* (poglavlje “Indexes and Other Figures”<sup>798</sup>).

U intervjuu koji sam napravio sa Harrisonom,<sup>799</sup> on indeks objašnjava pozivajući se na funkcije indeksa u knjizi. Indeks u knjizi omogućava da se čitalac različitim putevima i kriterijumima za izbor puta opredeli za način i kretanje po knjizi. Indeks knjige daje pozicije pojmova u tkanju teksta knjige. Rana anticipacija indeksa data je u tekstu “De Legibus Naturae” opštom strukturalnom formulacijom:

Svaka individualnost, tj. svako iskustvo, na mapi bi se predstavilo tačkom, a te tačke koje korespondiraju individualnostima povezane su relacijama koje treba da su povezane strelicom. Individualnosti na takvoj mapi treba da su okarakterisane jedino svojim relativnim pozicijama u mreži datoj u celini – i da su relacije dostupne jedino u terminima strukturalnog oblika mreže.<sup>800</sup>

Bitno je razjasniti razlog i značenje uspostavljanja mape indeksa. Rani radovi Art&Languagea su usmereni na relativizaciju statusa i na ustanovljenje kvaziontološke interpretacije transformacijom aktuelnog objekta, njegovim smeštanjem u diskurzivnu strukturu, kao i naglašavanjem značaja razgovora i pisanja o umetnosti u definisanju statusa umetničkog rada i umetnosti. Ovako zamišljen proces vodio je zatamnivanju objekta umetnosti, tj. ukazao se pomak od ekstenzionalnog definisanja objekta (objekta sa referencom ili objekta kao reference) ka intencionalnom definisanju objekta (objekt koji je bez realne reference i koji može biti dat tek kao hipotetička referenca). Rad sa intencionalnim objektima (teorijskim apstraktnim objektima i njima korespondirajućim diskursima) vodio je u tri pravca: (a) ka transcendenciji, nestajanju objekta u konceptualnim i mentalnim okvirima – što odgovara zamislima dematerijalizacije umetničkog objekta, a koje je Art&Languagea podvrgao kritici, (b) ka logičkim i sintaktičkim jezičkim igrama, za šta je postojala naklonost saradnika Art&Languagea i (c) ka istraživanju govornog konteksta (domena) u kome se umetnost, kao u ambijentu, odvija, dešava, menja, kombinuje itd. Poslednja je, treća mogućnost, često u kombinacijama sa drugom, postala modus i područje dominantnog rada grupe u prvoj polovini sedamdesetih godina. Interesovanje za mape i indekse kao oblike prikazivanja formalnih, egzistencijalnih, mikrodruštvenih i diskurzivnih relacija poslužila je kao način retrospektivnog katalogiziranja neizloživih radova Art&Languagea, uvodeći u igru *token* i njegovu kombinatoriku. *Tokeni* su nosioci znaka, tj. jezička osnova prikazivanja odnosa u zajednici, ali i onaj administrativni pokazatelj koji je kao indeks (pokazni znak) uvodio posmatrača u lavirinte razgovora članova Art&Languagea. Napomena: indeks je *token* kojim se nešto pokazuje ili *token* kojim se na nešto ukazuje u nekom strukturalnom odnosu. Ideja indeksa i mape kao pokretne slike zajednice diskursa nazvane Art&Language, udaljila je saradnike od tradicionalne analitičke filozofije i filozofije jezika, definisane kao kritike metafizičkih i na morfologiji zasnovanih diskursa, ka metodama i istraživanjima koja uključuju lingvistiku i modalnu logiku, kao i semantiku i pragmatiku prirodnih jezika. Metodologija i shematike modalne logike postale su od posebnog značaja pošto su omogućile: (a) da se opišu aktuelni i potencijalni (nužni i mogući) odnosi u zajednici, (b) da se pređe sa intencionalnih definicija i rasprava na ekstenzionalne i (c) da se stvori pogodna teorijska osnova za logičke spekulacije. Opis relacija u zajednici primarno je izveden oko pitanja razgovora osobe A sa osobom B koja je član zajednice Art&Languagea i oko pitanja učenja: osoba A uči od osobe B. Opis stvarnih diskurzivnih relacija

791 Charles Harrison, “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years”, iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brusseles, 1987, str. 21.

792 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “De Legibus Naturae” (1971), iz: *Art&Language / Texte zum Phanomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 240–279.

793 Art&Language, “The Art-Language Institute: Sugestions for a map”, iz: *Documenta 5*, Kassel, 1972, str. 17.16–17.18.

794 Charles Harrison, “Mapping and Filing”; Terry Atkinson i Michael Baldwin, “The Index”; Graham Howard, “Postscript”; Philip Pilkington i David Rushton “Asymptotic Relations”, iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 14–21.

795 Art&Language, “Points of Reference, The Hope of Ideology” i “The Old Gourmet”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 72–75 i str. 76–83.

796 Art&Language, *Proceedings I–VI*, Kunstmuseum, Luzern, 1974.

797 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook” (AL) (1974), iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, str. 91–101.

798 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 63–81.

799 “Charles Harrison: Pet odgovora”, *Moment* no. 20, Beograd, 1990, str. 38–39.

800 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “De Legibus Naturae” (1971), iz: *Art&Language / Texte zum Phanomen Kunst und Sprache*, str. 240.



## ART AND LANGUAGE

01 (c)  
Select a topic of interest from the 'topic list' (02) and find a place in the text (on microfilm) that's indexed by that topic number. The index set of each concatenatory unit (expression) is potentially the topic set whose several members are designated '1' - '16'. Each line of the (microfilmed) index can be read as listing possible relations of 'going-on' (e.g., A to B, H to C, etc.) in discourse. The numerals '1'... '16' refer to the items in the topic list. 'c' is a bound variable substitutable for a term designating any relevant pair of items of the text which instantiate the relation A to B... etc.

No textual items are named in the index... It merely lists the kinds of item (relational individuals) that can be considered together in relation to one another.

Select a concatenation expression that seems promising (as a relation). You can continue to uncover figure-ground circumstances with respect to the grammar (logic) of concatenation by trying to map the continuance of a concatenation relation with respect to your interest (hence selection) of either a topic or an item of text. You are considering the sets which are the life conditions of your interest(s).

Topic List (02 (c))

- 1) Ideology
- 2) Ideology revision
- 3) Interest
- 4) Technology/Bureaucracy
- 5) Modalities
- 6) Pragmatics
- 7) Situations... Guessing who...
- 8) Socialization
- 9) Indexicality
- 10) Going on grammar
- 11) A1. Teleology
- 12) Community presuppositions
- 13) Good faith, bad faith
- 14) Darwinian descent
- 15) History/Methodology

Art&Language, Index 05, 1975.

Blurring in A&L: an index of blurs and their concatenation (The Hand-  
 book) constitutes a problematic; that is, you can't (at least not without  
 deliberation) delimit possible pathways without being involved in a self-  
 conscious construction for the reader) namely, the structure of our year  
 context of our year: other activities, namely, the structure of our year  
 language culture. Published 1973 by Art & Language Press, 250 Bowery,  
 New York, N.Y. and The Maczallan, New South College of Art, 1872  
 Granville Street, Halifax, N.S.

Blurring in Art&Language: an index of blurs and their concatenation (The Handbook), 1973.

These are very imperfectly formed postulates - and the order/ontology isn't at all clear. It will be possible to consider it by 'working' the tableaux to some extent. Anyway, this may do as a mainly mnemonic.

Think of the 'T's' as 'index + Ex selection + surface' in a sense, and leave some of the rules to sort it out. 'Bxs' = 'Bxl, etc. selection', etc.

For any Ca, Cb:

$$\begin{aligned}
 & \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \dots \text{N.B. 'c' denotes the whole lot of concatenatory candidates.} \\
 & \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{cb} \\ \text{ca} \end{matrix} \right\} \\
 & \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} = \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \\
 & \text{SBjs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \neq \text{SBjs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \quad \text{This is 'the whole set'.} \\
 & \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{cb} \\ \text{ca} \end{matrix} \right\} \quad \text{This may be too strong - or 'rigorous' - expressing a relation where none exists.} \\
 & \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{ca} \\ \text{cb} \end{matrix} \right\} \\
 & \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bjs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \quad \text{and} \\
 & \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \neq \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{c} \\ \text{c} \end{matrix} \right\} \quad \text{etc. ('c' Bjs)} \\
 & \text{Also, } T \equiv \left\{ \begin{matrix} \text{mc}^{\text{M}_1} + \dots \\ \text{mc}^{\text{M}_2} + \dots \end{matrix} \right\} \xrightarrow{\text{[ca]}} \left\{ \begin{matrix} \text{c}^{\text{T}_1} \\ \text{c}^{\text{T}_2} \end{matrix} \right\} \\
 & \text{and } TM = \left\{ \begin{matrix} \text{mc}^{\text{M}_1} + \dots \\ \text{mc}^{\text{M}_2} + \dots \end{matrix} \right\} \xrightarrow{\text{[ca]}} \left\{ \begin{matrix} \text{c}^{\text{TM}_1} \\ \text{c}^{\text{TM}_2} \end{matrix} \right\} \\
 & \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{c}^{\text{TM}_1} \\ \text{c}^{\text{TM}_2} \end{matrix} \right\} = \text{Bxs} \left\{ \begin{matrix} \text{c}^{\text{TM}_1} \\ \text{c}^{\text{TM}_2} \end{matrix} \right\}
 \end{aligned}$$

Art-Language (Handbook(s) to Going-On) vol. 2 no. 4, 1974.

### ALTERNATE MAP FOR DOCUMENTA (BASED ON CITATION A)

KEY TO MAP

AT THE BEGINNING OF A VERTICAL COLUMNAL AXIS, INDICATES A CORRELATION BETWEEN THE REFERENCE DOCUMENTS CITED IN THE COLUMNS AND ARE IN THE TOP ROW OF THE MATRIX.  
 INDICATES ANY INCOMPARABILITY.

Art&Language, Alternate Map for Documenta (Based on Citation A), 1972.

je proces transformisanja i uvođenja elemenata i relacija mikrodrštvene situacije kao indeksa u shematiku mape, koja postaje područje spekulacija koje se povratno mogu povezivati sa aktuelnim intuitivno nesaznatljivim i direktno neopažljivim ili neprepoznatim odnosima Art&Languagea. Drugim rečima, indeks i mapa u prvom koraku imaju karakter ekstencionalnog (sa referencom) modela (ili slike razgovora i međusobnog učenja) zajednice Art&Languagea. U drugom koraku, shema indeksne strukture (mapa), saglasno logičkim pravilima i operacionom računu (simbolička logika), razvija se intencionalno, tj. bez reference je, u smislu u kome su opšte oznake logike ili algebre bez reference. U trećem koraku dobijena rešenja potencijalnih mapa primenjuju se kroz potencijalne (nužne ili moguće) referencijalne opise situacija zajednice pod opisom. Opisana transformacija je odvela Art&Language od kritike statusa ontologije umetničkog objekta ka kritici statusa ontologije međurelacija diskursa zajednice. Ova transformacija je podržana ne samo razvijanjem i dovršenjem kritike ontologije objekta umetnosti, već i pedagoškim radom članova zajednice na umetničkim školama i činjenicom da su početkom sedamdesetih godina većinu publike i sagovornika Art&Languagea činili upravo njihovi studenti. Rushton i Pilkington, najaktivniji saradnici u spekulativnom radu i realizaciji logičke implozije, bili su studenti na koledžu Coventry i treća generacija saradnika Art&Languagea.

Harrison je u knjizi *Essays on Art&Language*, u poglavlju "Indexes and Other Figures", razmatrao problem indeksa: (a) uloga indeksa kao umetničkog rada, odnosno upotreba indeksa u povezivanju diskurzivnih planova Art&Languagea i mogućnosti formulisanja *tokena* za prezentaciju u izložbenom i galerijskom prostoru i (b) logička implozija:

Ono što je sledilo iz napravljenih radova i iz izložbe *Indeksa* tokom 1972. bilo je u Art&Languageu označeno kao logička implozija (*logical implosion*). Proces se može objasniti na dva načina. Bavljenje projektom indeksiranja dovelo je do usredsređenosti na generisanje značenja u nekoj vrsti zajednice, determinisane terminima onoga što njeni članovi uče jedni od drugih. Sigurno je da je Art&Language postao zaokupljeniji analizama sopstvenih posebnosti i sopstvenih idiolekata. U ranim godinama konceptualne umetnosti, kritička sredstva i materijali paradoksa pribavljeni su u Art&Language iz tradicije analitičke filozofije. Rezultujući rad se smatrao sterilnim i bio je zaista sterilan. Konfuzni diskursi umetnosti bili su izolovani od sveta umetnosti i podvrgnuti pažljivoj logičkom ispitivanju i ironičnim parafrazama. Kasnije su, međutim, implikacije projekta indeksiranja vodile pre ka pragmatičkim i situacionalnim razmatranjima. Odgovarajuća intelektualna sredstva su pronađena u familiji metoda i istraživanja koja uključuju lingvistiku i modalnu logiku, semantiku i pragmatiku prirodnih jezika, dok su ispitivani materijali bili termini i sadržaji razgovora i argumenata Art&Languagea. Realnosti i apsurdnosti umetnosti i umetničkog života, toka biti i socijalizacije – u Art&Languageu i između Art&Languagea i sveta – primenjene su na one paradokse koje je na njih utisnulo formalno završavanje različitih indeksnih sistema.<sup>801</sup>

Po Harrisonu, teritorija lingvistike i filozofije bila je teren empirijskih istraživanja. Naš komentar: upravo taj moment je doveo do toga da se istraživanje ponovo preusmeri iz pretežno intencionalnog rada u pretežno ekstencionalni rad, pri čemu referenca više nije bila umetničko delo (objekt) već razgovor i učenje u okvirima zajednice. Zatim, Harrison naglašava da cilj rada nije bio stvaranje filozofije kao umetnosti ili produkcija intelektualnih *ready madea*, ali ni način da se izbegnu jezičke i filozofske teškoće u čitanju, razgovorima i učenju. Cilj rada sa indeksima bio je da se generiše teorija tamo gde je izgledalo da je nema:

Da se stvori praksa prikazivanja u svetu pogrešnih reprezentacija, da se nastavi stvarajući materijale sa kojima se može ići dalje.<sup>802</sup>

Prva ekstremna karakteristika indeksa jeste da su oni atomske komponente, tj. oblici idiomatskih izraza: rečenice, fraze i reči upotrebljene na određeni način i u određenom kontekstu, koje nose određena značenja i imaju određenu namenu. Druga ekstremna karakteristika indeksa jeste da su oni makroskopski uslovljeni ideološkim svetom u kome su locirani i kroz koji su ideomatski izrazi apsorbovani u proširujuće okvire drugih diskursa. Bitan aspekt za razumevanje indeksa, povezan sa makroskopskom karakterizacijom, vidi se u opisivanju i indeksnom modelovanju uslova pod kojima su teorijski materijali (razgovori, tekstovi, čitanja i učenje) iskušani. To pokazuje da je rad sa indeksima oblik ideološkog samoistraživanja. To je bila osnova za političke analize i rasprave Art&Languagea sredinom sedamdesetih. U poglavljima "The Conditions of Problems", "Foreground" ("Proceedings: Local History" i "Place of work as possible world"),<sup>803</sup> Harrison je opisao okvire nastanka dve zajednice Art&Languagea (engleske i njujorške), kao i uslove zasnivanja ideološki orijentisanog diskursa, pozivajući se na modele i uslove indeksne teorije. Situaciju pomeraja ili završenosti konceptualne umetnosti ilustrirao je Baldwinovim rečima:

801 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 75–76.

802 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 76.

803 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 82–128.

Jedno od mojih uverenja u to vreme je bilo... da teorije, i one male prolazne, ne odgovaraju sebi. Tu je bio izvor fascinacije idejama poput nastavljanja (*going-on*)... To je bio i izvor mnoštva misli poput one da je zajedništvo istovremeno nevažno i nužno.<sup>804</sup>

Navedeni odlomak ukazuje na to da je problematizovan svaki od temeljnih modusa konceptualističkog rada, a to znači: i teorija i zajednica. Razgovor i mogućnost da se intelektualni materijali dele postao je uslov napredovanja, što je vodilo manjoj umetničkoj produkciji i većem interesovanju za ideologiju i politiku. Ideologija ili ideološki odnosi u društvu samo su makroplan (slika) mikrorelacija razgovora (interdiskurzivnosti) i deobe intelektualnog materijala. Proširenje koje vodi od male zajednice sagovornika ka većoj zajednici (kulturi i društvu) Harrison opisuje shemom:

Relacije mapirane u *Indeksu 002 Bxa*<sup>805</sup> nisu bile jednostavne relacije između dva člana para, mada su zavisile od odvojenih identiteta članova para. Dve relacije su pre bili oblici povratne rezonance između realnih i imaginarnih parova – ljudi – i njihovih indeksa.<sup>806</sup>

Kao što je početna instanca rada sa indeksima bila razmatranje indeksa razgovora i međusobnog učenja (što je začetak), kraj rada sa indeksima, bio je sinhrono, s jedne strane, ekstremni logički formalizam, a sa druge strane, ishodišna tačka za proces socijalizacije.

Zadržaćemo se na još jednoj opštoj karakterizaciji rada na indeksima (kritika individualizma) i na jednom poređenju povodom teze da su indeksi vrhunac konceptualne umetnosti Art&Languagea.

Konceptualizacija odnosa individue i zajednice, koja je vremenom i simbolički, odnosno administrativno, sprovedena ukidanjem potpisa/autorstva u časopisu *Art-Language* i drugim oblicima prezentacije rada zajednice, menjala se tokom rada na indeksima. Započeta je relativno neodređenim lociranjem problema:

Art&Language je promenljivi skup indeksa, modaliteta učenja itd, koji se otkrivaju kao (možda, transcendentalni) indeksi iskustva većine ljudi.<sup>807</sup>

Zatim je ovaj odnos razrađivan do tančina u shematizacijama modalne logike, u rasponu od formalnih (gde je subjekt samo hipotetički znak ili indeks operacija) do metafizičkih mogućnosti i nužnosti (gde je subjekt projektovan ili transcendiran kao individua [pojedinačnost] i kao deo mape [opštost]). Kasni status odnosa subjekta i zajednice razmatran je kao status autora ili proizvođača u Benjaminovom<sup>808</sup> smislu, ali i kao jedan od načina subvertiranja zapadnjačke, protestantske i, pre svega, anglosaksonske mitologije individualizma. Radi se o suprotstavljanju kolektiva individui (jakom i autonomnom subjektu) poput, na primer, umetnika apstraktnog ekspresionizma. Dijapazon subverzija je širok: od poništenog individualnog autorstva, preko eksplikacije kolektiva kao isključivog sadržaja rada, do izrada ekspresionističkih slika, koje su stilski indentifikovane sa unutrašnjom nužnošću posebne, izuzetne i autonomne jedinice, kao kolektivnog i konceptualnog slikarskog čina. Zamisao kolektivnog subjekta Art&Languagea je subvertivni modus i opozicija modernističkom autonomnom izražajnom subjektu grinbergovske teorije, može se reći suprotnost subjektima kakvi su bili Pollock, Neuman ili Rothko.

Teza da je rad na indeksima zaključni i sintetički projekt konceptualne umetnosti Art&Languagea održiva je. S jedne strane, sintetizovani su i intertekstualno povezani razgovori, čitanja, učenja, tekstovi i produkti Art&Languagea, nastali tokom konceptualističkih eksperimenata, a s druge strane je stvorena teorijska praksa, autonomna u odnosu na praksu stvaranja umetničkih dela, čime je koncepcija analitičkog rada umetnika dovedena u središte interesovanja. Rad na indeksima udaljio je saradnike i sagovornike od konkretnog umetničkog rada, preusmerivši ih ka pitanjima mikro i makropragmatike jezičke zajednice, što je vodilo zamisli socijalizacije, ideološkim pitanjima itd.

## Razrada teorije indeksa

Teoriju indeksa Art&Languagea možemo podeliti u tri faze: (1) uvođenje teorije indeksa, (2) razrada osnovnih modela i shematizacija i (3) logička implozija. Naznačena podela je tehničke prirode i omogućava nam da klasifikujemo obilje složenog tekstualnog materijala.

804 Po rečima Michaela Baldwina, u: Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 98.

805 Art&Language, Index 002 Bxa, rad je izveden 1973, Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 100 i 102.

806 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 101.

807 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 105. Navedeni citat je odlomak teksta koji je deljen na izložbi *Projekt '74* (Cologne, 1974), kao odgovor na tekst Josepha Kosutha "Notes on Anthropologized Art".

808 Walter Benjamin, "Pisac kao proizvođač", iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1971, str. 95–113.

U tekstu “Art-Language Institute: Suggestion for a Map”, pisanom za katalog izložbe *Documenta 5*, izneti su svi bitniji pojmovi uvođenja i razrade teorije indeksa. Termin Art&Language Institute (Art&Language institut) upotrebljen je kao pokušaj definisanja statusa istraživačke, na sticanje saznanja usmerene, zajednice, a termini indeks, mapa ili rešetka (latice) označavaju poredak uspostavljen između ideala, a ideali mogu biti činjenice i funkcije. Relacija između instituta kao tipa zajednice i subjekata-saradnika kao *tokena* zajednice ostvarena je mrežom, mapom ili rešetkom:

Moglo bi se reći da individualni prilozi (članova) kao primeri programa instituta grade strukturu rešetke.

Ovo je samo sugestija, pošto bi se to moglo izreći i na drugi način.<sup>809</sup>

Spis se bavi problemom metodologije i zasnivanja metodologije kao programa istraživanja. Prva analogija je analogija sa udžbenikom ili udžbeničkim programom (*textbook programme*). Udžbenik se u prvom koraku razmatranja uzima kao mapa indeksa čija je sistemaska struktura postavljena nasuprot nesistemskih (uobičajenih) prioriteta. Struktura indeksa je locirana oko unutrašnje dinamike zajednice Art&Language, drugim rečima, oko zamisli unutrašnje dinamike zajednice kao bitne odrednice paradigme. Ovim stavom se analiza problema indeksa ukazuje u odnosu sa zamislama paradigme naučnih zajednica Thomasa Kuhna. Zamisao udžbeničke strukture, tj strukture indeksa, nije ponuđena kao opšta metodološka shematizacija, već pre kao oruđe ili nekoliko oruđa za istraživanje teorijskih domena razgovora, učenja, pisanja itd. Smisao uspostavljanja indeksne strukture je u postizanju sistemskih metodoloških opservacija o tome kako je mapirana analitička mašinerija u zajednici upotrebljena. Lociranje metode se ukazuje u pet koraka: (1) na osnovu mape (pregleda), intuitivna ili neformalna razumevanja su sistematizovana i sumirana u skup kriterijuma adekvatnosti, na primer, u procedurama podučavanja i učenja, (2) na osnovu ovih kriterijuma adekvatnosti postavljene su privremene formulacije eksplicitne teorije, (3) formalna teorija je testirana u odnosu na kriterijume adekvatnosti da bi se osiguralo da nužni zahtevi svake teorije budu zadovoljeni, (4) ustanovljene su posledice pretpostavljenih i razvijenih teorija, a razmotrena je i mogućnost prihvatanja teorija sa individualnih stanovišta i (5) teorija može biti primenjena na glavne probleme istraživanog i uspostavljenog domena. Proceduralne sekvence od (1) do (5) pokazuju kako se unutrašnja dinamika paradigme razvija od lociranja individualnih intuicija, preko sistematizacija koje postaju osnovni kriterijumi adekvatnosti, do formalne, relativno opšte teorije koja može biti zatim primenjena u domenu traženja individualnih rešenja. Opisani proces ima karakter intertekstualnog, odnosno interdiskurzivnog obrazovanja mape, mreže ili rešetke individualnih priloga: predloga i odziva. Individualni prilog u takvom analognom udžbeničkom sistemu uvek je nekompletan poredak elemenata, a mrežni, mapirajući ili rešetkasti karakter poretka je ono što diktira vrednost i značenja pojedinih elemenata. Konceptualna i semantička nadređenost strukture elemenata ukazuje na to da je teorija indeksa Art&Languagea izvedena iz holističkih načela. Individualne konvencije uspostavljaju nekompletan iskustveni poredak, a razlikuju se dve vrste uopštenja: (a) prva su apstraktna ili hijerarhijska i daju razlike po vrsti, a (b) druga su analoška i daju razlike po stepenu. Struktura rešetke je zasnovana na polarnom konceptu:

Koncept rešetke je polarni koncept, on registruje kontinualne polaritetnosti, pre nego diskretna razdvajanja formalnih i intuicionih ili materijalnih oblika iskustva. Određujuća karakterizacija svakog pola zahteva referentne relacije prema drugom polu. Status kompatibilnih indicija sa propozicionim stavovima svakog od pojedinih učesnika suštinski je ideološki. Institut se može videti kao korpus ideološki angažovanog obuhvatajućeg polja. Problemi su suštinski objektivni. Aktivnost se može posmatrati kao opšte usredsređeno traženje metodologije, tj. opšteg metodološkog horizonta.<sup>810</sup>

U navedenom odlomku su naglašene tri bitne pozicije teorije indeksa: (1) holistički karakter strukture polariteta koji referiraju jedan na drugi, drugim rečima, semantička vrednost jednog polariteta data je mestom u strukturi indeksa i odnosom sa drugim polaritetima mreže, (2) iz individualnog stava, opisanog shematikom propozicionalnog stava (propozicionalni stavovi su iskazi koji čine sud [pozicija, gledište] i sama propozicija), izvedena je zamisao ideološkog gledišta, odnosno zamisao ideološkog korpusa zajednice i (3) delovanje u okružju (diskurzivnom prostoru) holističke strukturalne i ideološke definisanja procedura jeste traženje metode. Ove tri pozicije Art&Languagea su osnova suočavanja interesa analitičke filozofije (strukturnalno semantički holizam, metodologija) i marksizma (definisanog kao metateorije o ideološkim diskursima, gledištima i uverenjima, odnosno istorijskoj uzročnosti). Iz naznačenih premisa izvodi se sedam aspekata sistema zasnovanog na strukturiranju indeksa: (I) najznačajniji uzrok reflektivnog i kritičkog gledišta je koncept proboja paradigme, u pitanju je Kuhnov termin koji govori o specifičnoj situaciji kada svi pripadnici jedne paradigme na isti stimulus ne odgovaraju na isti način i kada se paradigma dovodi u krizu, razara i zasniva nova – u razmatranjima Art&Languagea proboj paradigme je promena odrednica konceptualnog konteksta umetnosti, a ne dominantna promena stila, što znači da je stil (korektna i uspešna procedura) zamenjen epistemologijom, tj. refleksijom o konstituentima komuniciranog znanja; (II) ako se rečeno primeni na umetničku situaciju na prelazu šezdesetih u

809 Art&Language, “The Art-Language Institute: Suggestions for a map”, iz: *Documenta 5*, Kassel. 1872, str. 17–16.

810 Art&Language, “The Art-Language Institute: Suggestions for a map”, str. 17–17.

sedamdesete godine može se zaključiti da je veći deo neodadaističke na idejama zasnovane umetnosti (tj. naivnog konceptualizma) *stilski* determinisan, a to sa stanovišta Art&Languagea znači da je interesantan i upotrebljiv samo rad koji je u mogućnosti da kontekstualizuje svoje premise, tj. koji se pomeri od *stilskog* ka epistemološkom, (III) nasuprot neo-dadaističkog *stilskog* umetničkog delovanja koje potpada pod *stilski* operacionizam, rad koji se odvija u okviru instituta je instruktivan, tj. podučava učenju – naznačena karakteristika je u suprotnosti sa aspektima konvencionalnog *šou-biznisa* savremene umetničke prakse i može se definisati kao refleksija o konstituentima i kontekstu epistemološke određenosti svake tačke u progresu razumevanja sagovornika u Art&Languageu i na svakom nivou prezentacije njihovih zapažanja; (IV) zamisao nužnosti, nasuprot neodređenom statusu u istoriji i istoriji umetnosti, u radovima instituta je podržana konceptom *rešetke*; (V) dominantna karakteristika Art&Languagea je kontekst *deontoloških nužnosti*, to znači da se istraživanja instituta ne određuju kao specifikatorska, već je njihov generativni kontekst spekulativan – oni se bave epistemološkim i *deontološkim strukturama*, a ne “glupom idejom da smo mi grupa velikih umetnika”; (VI) posledica holističkog koncepta strukture indeksa (*rešetke*) je ta da je grupa sagovornika bliža *omnisciensu* (onom ko ima totalno znanje) nego pojedinac, pri čemu je grupa sagovornika bliska *omnisciensu* u smislu koji iskazuje fraza “ne možete svo vreme zavrtlavati sve ove ljude”, a ne u smislu koji iskazuje fraza “dve glave više vide nego jedna” – poslednja napomena je izrečena u baldvinovskom okviru skeptičke negativne heuristike; (VII) u institutu sagovornici se ne bave izražavanjem, tj. potiskuju se psihološke relacije, a to znači da su za Art&Language problemi sveta-života (*life-world*) manje ili više *ad hoc* dati. Karakterizacije instituta izrečene kroz postavke od (I) do (VII) funkcije su diskurzivnog okružja u kome se odvija učenje, razgovori i pisanje Art&Languagea. Bitna analitička operacija Art&Languagea je da su sagovornici izveli kritiku podrazumevajućeg, prirodnog i po sebi datog diskurzivnog konteksta sveta umetnosti. Relacija Art&Languagea sa umetnošću nije poetički ili eksplanatorni odnos sa produkcijom umetnosti kao, na primer, u međuratnim avangardama, već analitičko-kritički, a to znači da je za njih tradicija umetnosti problematična. Drugim rečima, objekt njihovog rada (istraživanja, spekulativnih rasprava) nije to što umetnost jeste, kako se umetnost stvara ili recepcijom prima, već to da je umetnost problematična. Da zaključimo. Definisana su ishodišta, osnovni termini, intencije i ciljevi u epistemološkom smislu istraživačkog rada *Art&Languagea instituta*. Da bi se ovo ostvarilo bilo je potrebno da se uspostave kriterijumi razgovora i učenja, a kriterijumi razgovora i učenja su izvedeni iz Wittgensteinove kritike privatnog jezika, iznesene u *Filozofskim istraživanjima*.<sup>811</sup> Teza Art&Languagea glasi:

Javna paradigma i odbacivanje privatnog jezika je osnovna i centralna metodološka teza Art&Languagea, određenog kao institut.<sup>812</sup>

Ukratko, odbacivanje privatnog jezika u vitgenštajnovskom smislu znači izricanje i ukazivanje na javna pravila jezičkih igara, odnosno na pravila koja omogućavaju da sagovornik razume sagovornika na osnovu izrečenih ili pokazanih pravila igre. Kritika privatnog jezika u kontekstu razgovora Art&Languagea znači: (a) stvaranje osnove za razgovor ili strukturalno povezivanje različitih tekstova ili diskursa i (b) odbacivanje uobičajenih mistifikacija sveta umetnosti, tj. odbacivanje zamisli prećutnog znanja, neizgovorljivog, nemosti intuitivnog uvida itd. Analiza strukturalnog poretka (mape, rešetke) pokazuje da u Art&Languageu postoji više od jedne mape ili rešetke. Drugim rečima, ne traže se teorijske ili transcendentale rekonstrukcije rezultata ili produkata umetnosti, već se zahteva istraživanje strukture propozicionih stavova i aktuelnog ili istorijskog datog ponašanja koje se dešava kao istraživanje. Ovde se treba priseliti Baldwinovih reči<sup>813</sup> da je Art&Language prepoznao da su u modernizmu reči (diskurs) i slike (ikoničke, apstraktne) artificijelno razdvojene i da je ta podela odgovarala autoritarnoj podeli rada na teoriju i praksu. Jezik, u kontekstu rasprava Art&Languagea, nije deo pojavnosti slike u smislu semiotičkog proširenja jezika u vizuelno i vizuelnog u jezik, nije ni eksplanatorna manifestna ili poetička diskurzivnost, već jezik sveta umetnosti koji je konstitutivni deo same umetnosti. Jezik umetnosti se pomera iz domena uobičajenih prećutnih znanja sveta umetnosti u javni govor sveta umetnosti i govor o govoru sveta umetnosti.

Serijom tekstova, pisanih za izložbu *The New Art*, razrađene su pretpostavke iz teksta za *Documenta 5* koncentrišući se oko problema razgovora, učenja i statusa indeksa. Harrison u tekstu “Mapping and Filing”<sup>814</sup> pokazuje da je zajednica ili asocijacija Art&Language okarakterisana željom i sposobnošću njenih članova da govore jedan drugom. Bitan aspekt njihovog razgovora jeste da ne postoji objekt o kome neće razgovarati, to znači da je tolerancija temelj Art&Languagea, a da su konvencije principi tolerancije. Tolerancija je mera međusobne saglasnosti o tome da se prihvate konvencije. Konvencije u razgovorima Art&Languagea su interne, tj. odgovaraju unutrašnjoj dinamici zajednice, one mogu biti iskazane i izvan zajednice kao karakteristike razgovora. Smer razgovora, koji je ujedno i smisao razgovora, Harrison

811 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 118.

812 Art&Language, “The Art-Language Institute: Sugestions for a map”, iz: *Documenta 5*, Kassel, 1972, str. 17–18.

813 “Interview with Art and Language / Michael Baldwin and Mel Ramsden”, iz: Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés, (eds), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990, str. 180.

814 Charles Harrison “Mapping and Filing”, iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 14–16.

određuje pozivajući se na Weitzov obrt<sup>815</sup> od pitanja “Šta je umetnost?” ka pitanju “Koja vrsta koncepta je umetnost?” Naglašava se da istraživanje i razgovor mogu započeti klasifikovanjem koncepta i testiranjem njihovih referenci, a da bi se razgovor održao na kriterijumima javnih pravila nužno je ustanoviti konsistentne reference za zajednicu. Indeks služi da prikaže razvoj razmatranja i rasprave na različitim nivoima dubine i opštosti. Frazu govoriti jedan drugom, kao odrednicu Art&Languagea, Harrison definiše sintagmom imati zajedničku osnovu, što znači deliti izvesna pravila, čime ona postaju javna pravila Art&Languagea. Harrison pod pojmom “deliti” misli na intuitivni osećaj da se stoji na istom tlu, a ne na znana, općtana i definisana pravila. Bitna karakteristika razgovora je prelaženje i proširivanje mape. Mapa je shvaćena po uzoru na otvoren koncept, a ne u smeru ograničenja mape, njenog iscrpljivanja i napuštanja. Harrison pravi razliku između pseudoegzistencijalističkog koncepta čoveka u radu Roberta Morrisa i prelaženja mape Art&Languagea. Morrisov rad se zasniva na iscrpljivanju jednog domena rada i zamenom jednog domena rada drugim. Na primer, minimalistička skulptura je iscrpljena i zamenjena antiformalnim instalacijama, antiformalne instalacije su iscrpljene kao domen bavljenja i prelazi se na permanentne pseudoarheološke arhitektonske instalacije itd. Nasuprot tome, Art&Language prelazi mapu i različite sektore mape, a proces mapiranja i konceptualizovanja mapiranih problema ima viši konceptualni prioritet od zahteva da se dotakne dno, tj. zahteva da se jedna oblast istraži ili proživi do kraja i zatim odbaci ili napusti. Problem rada sa indeksima u tekstu “The Index” Atkinson i Baldwin povezuju sa neočekivanim teškoćama u mapiranju (strukturnom uređenju indeksa) prostora u kome se odvijaju njihovi razgovori. Teškoće u mapiranju proizlaze iz razlika individualnih priloga i zajedničkog iskustva koje dele sagovornici instituta. Bazične odrednice indeksa su deoba i učenje. U tom smislu paradigmatički indeks je ono (ona klasa stvari) koju su sagovornici u Art&Languageu naučili jedni od drugih.

Paradigmatički indeks Art&Languagea je formulisan sledećom definicijom:

... Art-Language indeks = def.a  $(\exists X)(\exists Y)(X \text{ je član Art\&Languagea i } X \text{ uči a od } Y, \text{ a } X \text{ je } \neq Y)$ .<sup>816</sup>

pri tome i Y može biti član Art&Languagea, pa alternativna definicija, koja uključuje pojam *deljenja* (u smislu deliti nešto među sobom), glasi:

Istražiti pomoću indeksa = def. A–L (X) (ako je X član A-La tada  $(\exists Y) X \text{ uči a od } Y \text{ i } X \neq Y$ ).<sup>817</sup>

Navedene definicije se razlikuju po holističkom uslovu: (a) u prvoj definiciji član Art&Languagea uči od Y-a, a Y može biti član Art&Languagea, ali i ne mora, (b) u drugoj definiciji to što je X član Art&Languagea povlači postojanje nekog Y-a koji je takođe član Art&Languagea i od koga X uči. Druga definicija Art&Language vidi se kao strukturalni poredak mape ili rešetke koji diktira odnos članova, bez tog odnosa nema ni zajednice. Zatim sledi teza da Art&Language radi sa transformacijama logičkog prostora, a ne samo sa transformacijama u logičkom prostoru. Teza ima tri nivoa: (a) prvi ukazuje na to da je diskurs Art&Languagea metadiskurs, tj. da članovi zajednice ne govore o pojedinačnim problemima umetnosti (pojavnosti dela, njegovom izgledu, strukturi, procedurama realizacije itd) već o teorijskim okvirima (kontekstima) diskursa sveta umetnosti u kome delo može nastati, (b) drugi ukazuje na to da Art&Language barata, radi ili operiše sa opštim strukturalnim modusima indeksnih mapa ili rešetki, a ne sa izolovanim i specifičnim elementima, drugim rečima, ukazuje se na holistički princip mape u kojoj je semantička, aksiološka ili neka druga karakterizacija funkcija međusobnih referencijalnih relacija celine odnosa elemenata, a ne na pojedinačne semantičke ili aksiološke karakterizacije jednog elementa i (c) da je objekt rasprava Art&Languagea intencionalni metateorijski objekt. Javlja se problem, posebno u vezi sa apstraktnim intencionalnim objektima, kriterijuma apstraktnosti. Zadržimo se na sledećem zapažanju:

Naš uobičajeni i normalni način razgovora i mišljenja zahteva da prepoznamo pravila (Von Wright, 1951. itd) kao takva (propozicije kao takve). Ovi apstraktni entiteti su centralni i mi želimo da ih naglasimo. Ako mislite da u društvu postoje elementi koji nisu pokriveni biologijom, fizikom, hemijom i *de facto* antropologijom/sociologijom, zašto se tada ne koncentrišete na ono što se može naučiti od drugih? Sada su sistemi pravila od suštinske važnosti; postoji mnogo logika koje treba razmotriti. Bavimo se metodom indeksiranja u kome možemo klasifikovati neke modalitete povezane sa onim što učimo jedni od drugih.<sup>818</sup>

U navedenom odlomku se insistira na statusu intencionalnosti diskursa, tj. na ukazivanju na to da diskurs razgovora u odnosu na diskurse zasnovane oko ekstencionalnih objekata poseduje autonomni potencijal koji procedure rada sa

815 Od pitanja “Šta je umetnost?” na pitanje “Koja vrsta koncepta je umetnost?”, iz: Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics” (1955), u: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks At the Arts* (third edition), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 147.

816 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “The Index”, iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 17.

817 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “The Index”, str. 17.

818 Terry Atkinson, Michael Baldwin, “The Index”, str. 17.

indeksima otkrivaju, lociraju i nude deskripciji, objašnjenju i interpretaciji. Najslabiji zahtev koji može da se postavi jednom indeksu jeste da on pripada klasi stvari a takvih da za različito X i Y bude moguće da X uči od Y-a. Ako se ovo poslednje poveže sa tezom da Art&Language radi sa transformacijama logičkog prostora, a ne sa transformacijama u logičkom prostoru, tada je bitno svojstvo razgovora (epistemološki orijentisane aktivnosti itd) da pojedini njegovi delovi uključuju transformacije logičkog prostora, a ne transformacije u logičkom prostoru. Transformacija logičkog prostora zajednice sagovornika je ona u kojoj se pretpostavlja da indeks izražava, tj. postoji namera da se dođe do modaliteta konverzacije koji se mogu pokazati i spoznati. Atkinsonova i Baldwinova rasprava statusa indeksa pokazuje da oni apstrahuju diskurs sveta umetnosti do intencionalnih analitičkih shematizacija diskursa koje ne pokazuju ništa drugo do apstraktne i intencionalne shematizacije mogućih svetova razgovora. Oni lociraju i pokazuju epistemološki modus govora (razgovora), a ne usmerenost razgovora. Analiza ne istupa iz domena estetičke analize samo po tome što zanemaruje estetičke teme i estetske intencionalnosti, već i po tome što je u domenu apstraktnih epistemoloških i logičkih konteksta razgovora. S druge strane, njihov diskurs nije antiestetički, pošto se iz opštih intencionalnih shematika može izvesti kao poseban slučaj estetički diskurs. Drugi deo teksta posvećen je metafizičkim problemima indeksa. Metafizička problematika indeksa uvodi se posredstvom modalne logike i shematizacije mogućih svetova. Zadržimo se na strukturi njihovog razmišljanja: (1) indeksni skup se vidi kao prekrivanje mogućnosti, (2) nužnosti ili pravila se primenjuju na mogućnosti, (3) indeksni skup bilo koje izjave uključuje mogući kontekst primena, projekcija ili prihvatanja, (4) problemi se pojavljuju oko koncepata mogućih svetova ili mogućih individualnosti u terminima njihovog ontološkog statusa i identiteta, (5) izvesni problemi mogu biti rešeni ukazivanjem da indeksi sadrže nereferencijalna imena, što je intencionalno određenje, tj. ona su uzeta kao imena mogućih konverzacionih shema, (6) temeljno meta-fizičko pitanje glasi: "Šta su po prirodi ove individualnosti?" Odgovor je u filozofskom smislu relativistički s obzirom da dopušta i realne i fiktivne referentne relacije, pošto u sistemu indeksa utvrđuje mogućnost i ekstencionalnog i intencionalnog referiranja. Atkinson i Baldwin naglašavaju da je glavni ideal rada sa mapama diskursa da se načine razlike između modaliteta de dicto i de re, a to znači da se pokaže da imena i deskripcije u ovim kontekstima egzistiraju različito. Pojam *modalnosti* (na primer, *de dicto*) može biti uzet kao osnovni, a de re modalnost se može videti kao specijalan slučaj opštijih oblika modalnosti. U metodološkom smislu njihov tekst ukazuje na instrumentalno kretanje od ontološkog relativizma konceptualne umetnosti, preko indeksnog funkcionalizma i pragmatizma koji je osnova za uvođenje formalnih tehnika modalne logike (tu pratimo pomak od binarnog para intenzionalno/ekstencionalno do binarnog para de dicto/de re modalnosti) i metafizičkog obrta koji omogućava lociranje analizansa i analizanduma u mogućim svetovima. Druga linija razmišljanja vodi od pojma svet ka pojmu *istorija*. Pogledajmo logiku ove linije razmišljanja: (1) prema Carnapu, uloga indeksa (mogućeg sveta) je ispunjena deskripcijama stanja sveta, (2) indeks sadrži deskripcije stanja (sveta), (3) deskripcije stanja se mogu nazvati istorijama.<sup>819</sup>

Daje se opis stanja sveta da bi se ograničili njegovi predikati i imena. Sa istorijama se može učiniti isto, a to znači da istorije opisuju moguće činjenice:

Ako se istorije vide kao reprezentativne alternative logički mogućim stanjima stvari, možemo očekivati da stavovi, skupovi stavova ili serije međupovezanih rečenica budu paranomički nužni ili, barem, da imaju određenu težinu ako, i samo ako, su zadržani u svim članovima podskupa skupa istorija, a gde je podskup razmatran tako da na neki način korespondira diskursu Art&Languagea.<sup>820</sup>

"Postscript" Grahama Howarda pokazuje, na primer, da to što se deli (pripadnici zajednice dele nešto što je zajedničko) u Art&Languageu ne može biti dato jednostavnom relacijom učenja. Howardov tekst je drugostepeni u odnosu na Harrisonov i Atkinson/Baldwinov. Njegov cilj je da pokaže da veoma apstraktni konteksti, zasnovani na intenzionalnim shematizacijama i shematizacijama u *de dicta* formi nisu dovoljni, odnosno da izjave tipa za svako ono P takvo da A uči P od B zahtevaju dopunu. Drugim rečima, kada Baldwin kaže Howardu "Napolju pada kiša" ispunjeni su uslovi da A uči P od B, ali to nije ono što sagovornici Art&Languagea žele da kažu kada koriste termin deliti. On ukazuje na to da shema A uči P od B zahteva pozadinsku teoriju koja treba da kaže šta je to što se deli u Art&Languageu. Postojanje pozadinske teorije nameće ograničenja skupu ljudi koji su razmatrani kao članovi Art&Languagea. Howardov predlog je da se ograniči i definiše ono što se može smatrati da je P:

Možemo specificirati da P mora biti u obliku Tbx; ovo se može učiniti bez specificiranja prirode tehničkih relacija.

Rečenice se mogu upotrebiti kao prekrivajući zapis kojim se mogu zapisati skupovi pravila. Ono što neko radi formalni je zapis relacija između određenih objekata, koje određene individue stavlja u posebnu relaciju (ova relacija je prethodno nazvana tehnička).

Tako aR1x&bR2x&aem (gde je m skup članova A-L).

819 Terry Atkinson, Michael Baldwin, "The Index ", str. 18.

820 Terry Atkinson, Michael Baldwin, "The Index ", str. 18.

Verzija ovoga mogla bi da bude  $Ta \rightarrow B$ . Ovde imamo  $(Ta \rightarrow B)$  rečenicu koja može biti prihvaćena kao formulacija unutrašnje strukture evidencije stava "e". Ovo se zatim može uvesti u izlaznu formu induktivnog pristupa sa odgovarajućim promenama u pridruženoj terminologiji.<sup>821</sup>

Zaključni tekst je spis Pilkingtona i Rushtona "Asymptotic relations".<sup>822</sup> Polazna teza teksta govori o heurističkom karakteru problema mapiranja. Pravljenje mape indeksa kao heuristička procedura nema za cilj samo da pokaže da prvostepeni diskursi nemaju ekspresivnu moć, već i da ontologija biva podređena radu ideologije. Pozivajući se na spis Jaakka Hintikke "Models for Modalities" oni pokazuju da je ontologija podređena egzistencijalnim kvantifikatorima nužnosti ili mogućnosti, a to znači da bi trebalo da rad ideologije bude u obavezi prema konceptualnom radu sa svetom.

Ukratko, skicirani teški i spekulativni diskursi o indeksima iz 1972. godine pokazuju da se problemi diskursa sveta umetnosti ne mogu locirati samo analitičkim diskursima heurističkog usmerenja, već da se iz veoma apstraktnih intenzionalno neprozirnih *de dicto* modalnosti drugog ili n-tog stepena mogu izdvojiti opšti pojmovi i njihovi okviri koji obuhvataju govor u umetnosti i o njoj. *Art&Language* se poziva na modalnu logiku, spise Hintikke, Quinea, Kripkea, Carnapa itd. i pribegava formalnom instrumentalizmu simboličke logike iz tri razloga: (a) da pokaže da diskursi sveta umetnosti nisu ekspresivni diskursi, već diskursi koji se mogu uzglobiti u opšte shematizacije višeg metadiskurzivnog reda, (b) da pokaže da je teorijski diskurs o jeziku umetnosti (pod jezikom umetnosti se misli na diskurs sveta umetnosti) konceptualno i logički autonoman u odnosu na estetički diskurs – drugim rečima, diskursi analitičkih estetičara nikada nisu bili do tog stepena filozofski sofisticirani da bi se poredili sa diskursima *Art&Languagea*, u tom smislu diskursi *Art&Languagea* su postestetički i (c) da se stvori osnova za rekonstrukciju koncepata važnijih teorijskih modela umetnosti i kulture, a to znači da se pokaže da konceptualni modeli umetnosti i kulture nisu intuitivne lokacije, ontološke autonomije, već da su rezultati konceptualnih, logičkih i diskurzivnih spekulacija. Poslednja teza (teza c) osnova je za realizaciju složenih spekulativnih rasprava objavljenih u časopisu *Art-Language* Vol. 2 no. 4 i knjizi *Proceedings I–VI* (većina materijala je nastala između 1972. i 1974).

Tekst "Points of Reference, The Hope of Ideology"<sup>823</sup> bavi se definicijama kulture izvedenim iz uslova učenja. U tom smislu reći da subjekti X i Y pripadaju istoj kulturi znači da postoji mogućnost da X uči od Y-a. Zamisao o povezanosti učenja i kulture, za razliku od ranih rasprava indeksa u kojima je tretiran odnos individuuma, u ovom tekstu ukazuje na odnos engleske i njujorške grupacije *Art&Languagea*. Tekst "The Old Gourmet"<sup>824</sup> i tekstovi za knjigu *Proceedings I–VI*<sup>825</sup> skinuti su sa magnetofonske trake, oni su tragovi, a ne modeli, diskurzivne mape, mreže ili rešetke *Art&Languagea*. Odlika ovih tekstualnih diskursa je pre spekulativnost (logička implozija) nego analitičnost. Dok su tekstovi sa prelaza šezdesetih u sedamdesete godine bili dominantno analitički, kasniji indeksi su sholastički spekulativni i intencionalno neprozirni. To što su bili analitički znači da su nastali direktnim izdvajanjem iz konkretne umetničke prakse i konkretnih diskursa sveta umetnosti. Diskursi sveta umetnosti ili diskursi uzglobljenja umetničkog rada problematizovani su i raspravljani na drugostepenom nivou. Kasni indeksi su nastali iz logičkih formalizacija diskursa o diskursima o diskurzivnom uzglobljenju ili govoru sveta umetnosti, i to u području logičko-filozofske intencionalne neprozirnosti. Često se postavlja pitanje da li ih treba čitati samo spolja ili treba ući u njih. Harrison je u knjizi *Essays on Art&Language* pribegao prvom pristupu: govoriti šta rasprave i spekulacije o tačnim indeksima znače za *Art&Language* na prvostepenom i drugostepenom planu, odnosno izdvojiti opštu drugostepenu karakterizaciju diskursa bez ulaženja u lavirinte pojedinačnih diskursa i pojedinačnih rasprava. Postupak analize i spekulativnih rasprava *Art&Languagea* metasemantička je analiza intenzionalnih (apstraktnih) objekata diskursa razgovora njegovog članstva. Pod metasemiotičkom analizom se ne podrazumeva dešifrovanje značenja konstituisanih razgovorom, tj. opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje objekta razgovora, već opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje u logičkom i konceptualnom smislu formalnih (apstraktnih, intencionalnih) i u modalnom smislu (*de dicto*) jezičkih konstrukcija koje stoje iza svakodnevnog govora sveta umetnosti i teorijskih diskursa o svakodnevnom jeziku sveta umetnosti, intuicijama umetnosti, uverenjima umetnika i teoretičara. Harrison opštu shematiku indeksa opsuje na sledeći način:

Analogije za projekt indeksiranja se mogu naći na graničnim linijama izučavanja veštačke inteligencije i teoretiziranja uma i memorije, koje su razvijene u distinktivnim poljima istraživanja tokom poslednje dve dekade. Oblici znanja su u radu u ovom polju prikazani u terminima sredstava kao što su semantičke mreže i okviri – što su vrste indeksa. Cilj teorijskih sistema, datih u ovom domenu kao hipoteza, nije da budu kriterijumi logičke ortodoksije, već adekvatni modeli otvorenih operacija ljudskog pamćenja i učenja. Analogija takvim sistemima može da posluži za razlikovanje različitih oblika konceptualne umetnosti,

821 Graham Howard, "Postscript", iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 19.

822 Philip Pilkington, David Rushton, "Asymptotic Relations", iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 20–21.

823 *Art&Language*, "Points of Reference. The Hope of Ideology", iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str.72–75.

824 *Art&Language*, "The Old Gourmet", iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 76–83.

825 *Art&Language*, *Proceedings I–VI*, Kunstmuseum, Luzern, 1974.



s jedne strane, na primer, umetnosti intelektualnih ready madea, u kojima su ideje bile tretirane kao stalni objekti, i sveta umetnosti kao neke vrste sistema u kome ovi objekti treba da budu postavljeni. S druge strane, radovi su bili potrebni kao uslov da bismo se njima i strukturama u kojima su bili smešteni adekvatno bavili, tako da bi međusobne relacije rada i strukture mogle biti dostupne dinamičkom i transformacionom.<sup>826</sup>

Strategija konstruisanja značenjskih mreža ili indeksnih mapa nije bila usmerena na estetizaciju značenja i smisla, već na lociranje značenja u mrežama mogućih diskurzivnih relacija. Namera Art&Languagea da pređe sa semantičkih na pragmatička istraživanja i analize jeste namera da se konkretna govorna zajednica pripadnika grupe ili instituta postavi kao teren istraživanja oblasti koje uokviruju lingvistika i filozofija jezika. Pragmatička dimenzija analize nije sadržana samo u empirijskom lociranju lingvističkih i filozofskih problema na terenu konkretnog razgovora, već i u tome da se istraživanje pokaže kao ideološko autorefleksivno preispitivanje:

Tokom 1972–73. postali smo svesni, između ostalog, i toga da naša aktivnost mora funkcionisati u terminima masivne indeksnosti; pristupili smo problemima našeg sopstvenog konteksta i (nedopuštenih?) interesa: neka vrsta nasleđstva koja može egzistirati u našem društvenom sistemu prikazanom kao uslov u ideološkim fragmentima. Ovi ideološki fragmenti su izloženi kao da su determinisani masivnom složenošću praktičnih (dijalektičkih) puteva i kvaziporedaka.<sup>827</sup>

Uzimajući u obzir teoriju indeksa i pedagoške intencije, Art&Language u tekstu “Pedagogical Sketchbook (AL)” iz 1974. nudi opšte eksplanatorne kriterijume i karakterizacije mapiranja. Pođimo redom. Polazna teza je locirana oko pitanja statusa Art&Languagea i konsistentnosti zajednice sagovornika. Pozivajući se na Hintikku oni zaključuju da u definisanju zajednice različitih sagovornika mogu biti dati zaštitni standardi, ali da se ne može očekivati konsistentnost sagovornika. Autor teksta naglašava jedan od temeljnih problema ideološkog definisanja zajednice kada kaže da sagovornici imaju probleme kada pokušavaju da definišu govorni subjekt u prvom licu množine (mi). Jedan od programskih stavova Art&Languagea jeste da oni žele da generališu relacije između njujorškog i engleskog dela grupe. Razvoj metodologije Art&Languagea je evolucija od uglavnom semantičkih ka pragmatičkim analizama, od razgovora individuumu jedne kulture do interdiskurzivnih razmena različitih kultura (engleska i njujorška grupa). Skeptička teza je izvedena iz problematizovane konsistentnosti razgovora u zajednici:

Mi nismo dobro formirani skup. Mi čak i ne znamo ko smo mi. To, između ostalog, zavisi od toga ko daje spisak. Mi možemo samo da razumemo delove. Problem sa konceptom razumevanja je taj da on implicira izvesnu kompletnost – dobru formiranost – na mestima gde nje ne može biti.<sup>828</sup>

Epistemološki skepticizam i nihilizam do koga dolaze sagovornici Art&Languagea, a pod njim se razume stav da je adekvatno i konsistentno znanje nemoguće, proizlazi iz dve pozicije: (a) egzistencijalne pozicije proširenja Art&Languagea i delovanja dve kulturološki sasvim različite zajednice: u pitanju su ruralna, intelektualna i univerzitetski orijentisana engleska grupa i kosmopolitska, artistska, pomodna, egzotična i aktivistička njujorška grupacija ili pokret i (b) teorijske pozicije logičke implozije, tj. kretanje po sve apstraktnijim shematizacijama intenzionalnih semantičkih i modalnih formalizacija diskursa – logika u svom ekstremno sintaktičko-intenzionalnom statusu vodi ka sve većoj partikularizaciji znanja, tj. od znanja o svetu ka znanju o logičkim uslovima zapisa o zapisu i dalje ka pitanjima lokalnih konsistentnosti, pošto systemske konsistentnosti, ako sledimo Gödelovu teoremu, nisu moguće. S druge strane, skepticizam Art&Languagea je rezultat napora da se izbegne šezdesetosmaški levičarski optimizam i idealizam. U pitanju je unutarlevičarsko razdvajanje utopijsko-projektne koncepcije, koja duguje šezdesetosmaškom idealizmu i bliska je njujorškim autorima i kritičko-skeptičke teorijske pozicije:

Važno je ovde naglasiti da se radovi A&L, sredstva koja smo razvili, ne vide kao specifična prozirna i *nesložena* sredstva za specificiranje prozirnih, *nesloženih* krojeva. Nema umetnosti za novi poredak sveta.<sup>829</sup>

Navedeni odlomak je metodološki značajan, zato što se iz analitičkih termina (na primer, prozirno odgovara ekstenzionalnom objektu) izdvajaju ideološki termini, na primer, o odnosima umetnosti i novog sveta. Problem statusa i definicije umetnika se za Art&Language pojavljuje kao paradoksalna zamisao. Oni su uzorci umetnika naspram slikara ili skulptora, ali oni istovremeno pojam *umetnik* nude kritičkoj problematizaciji, suočavajući intenzionalni neprozirni pojam (umetnik) i ekstenzionalni prozirni pojam (slikar, skulptor):

826 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 72–73.

827 Art&Language, “Leeds University, February 1979”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 240.

828 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1974), iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, str. 92.

829 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1974), str. 92.

Profesija “umetnik” je postigla autonomiju koja se ne može prosuđivati etimologijom termina; termini slikar i skulptor odnose se na istoriju ljudi koji sprovode određenu vrstu posla (i za to su plaćeni); umetnik, u modernom smislu, nema takvu istoriju; to je snobovska reč, koja sugeriše nešto poput diletanta u akciji. Umetnik je osoba čija je profesija da bude neproziran u svetu u kome se pretpostavlja da su drugi prozirni, da bude egzotičan u svetu u kojem se zna da su drugi dosadni. Koliko znamo, Art&Language je razmatran tako da smo mi svi prozirni ili neprozirni ili jedno i drugo. Sa radom A&L-a ne možete stići daleko, ukoliko niste spremni da razmatrate egzistenciju sveta u kome taj rad nije egzotičan.<sup>830</sup>

Naznačena paradoksalnost u zapažanjima Art&Languagea o statusu umetnika nastaje iz suočenja tri različita konteksta: (a) analitičkog konteksta koji ih vodi logičkim i metadiskurzivnim spekulacijama intenzionalnom neprozirnom objektu, (b) marksističkog konteksta koji intenzionalno radi sa ekstenzionalnim i proizvodno determinisanim subjektom i (c) konteksta sveta umetnosti sedamdesetih godina u kome su se suočavale kontradiktornosti egzotičnog egzistencijalizma umetnika (izuzetne jedinke), proizvodnih zahteva tržišta i kritičkog čistunstva. Zahtev da se pokaže da je svet umetnosti problematičan i paradoksalan postaje temeljni domen interesa Art&Languagea krajem prve polovine sedamdesetih godina. Oni, zatim, ukazuju na hegemoniju determinišućeg koncepta modernističke umetnosti: umetnost-kaodostupnost-nečijem-razumevanju-ali-ne-vašem. Ova glomazna sintagma ukazuje na prevlast koncepta privatnog jezika u modernističkoj kulturi. Posledica privatnog jezika, utvrđenog začaurenosću i autonomijom umetnika i umetnosti, ima za posledicu to da su *ljudi loše obrazovani* i da je *obrazovanje skandalozno usmereno*. Njihova polazna pedagoška teza je subverzivna – oni nude kontekst učenja pre nego razumevanja:

Mi moramo da uspostavljamo situaciju u kojoj je pogodnija prilika da ljudi uče učenje; ovo otežava činjenica da subjekt zaista ne zna šta se dešava kada se učenje odvija.

Naše uključivanje u proces podučavanja uslovljen je našom borbom za određenu vrstu preživljavanja. Mi radimo na tome da uspostavimo uslove za naše sopstveno preživljavanje koje bi bilo deo izvesne društvene povezanosti, pre nego egzotično svojstvo izvesne društvene drugosti... Zato neki od nas ili svi mi brinemo o raznovrsnosti društvenih delovanja drugih i zato se bavimo prikazivanjem akcija drugih kao učitelja...<sup>831</sup>

Pedagoški koncept Art&Languagea je dvostruko ekscesan: (a) suočava se sa humanističkim konceptom obrazovanja koji je determinisan objektom i sadržajima učenja, a ne samim mehanizmima i (b) suočava se sa umetničkim konceptom obrazovanja koji se zasnivao na egzotičnom statusu ili, na primer, na individualnoj imaginaciji. Harrison je ukazao jednom prilikom da je Baldwin otpušten iz nastave zato što je umetnike učio da misle. Učiti umetnike da misle znači učiti ih da se ne uklope u egzotične intuicije (prećutna individualizovana pravila paradigme umetnika), već da razmišljaju o tome šta su intuicije i kako se one pojavljuju, ne samo u vezi sa delom, već i u okviru sveta (društva, kulture) u kome delo nastaje. Karakterističan primer je povezan sa analizom statusa imaginacije. Analiza imaginacije je analiza jedne od dominantnih dogmi modernističkog diskursa na umetničkim školama. Po Art&Languageu, imaginacija, onako kako je korišćena u zapadnoj kulturi XX veka, veoma je ideološki opterećena. Ona nije toliko bila usmerena na *božji dar* koliko na arbitrarnosti nezavisne od uzročnosti klase i kulture:

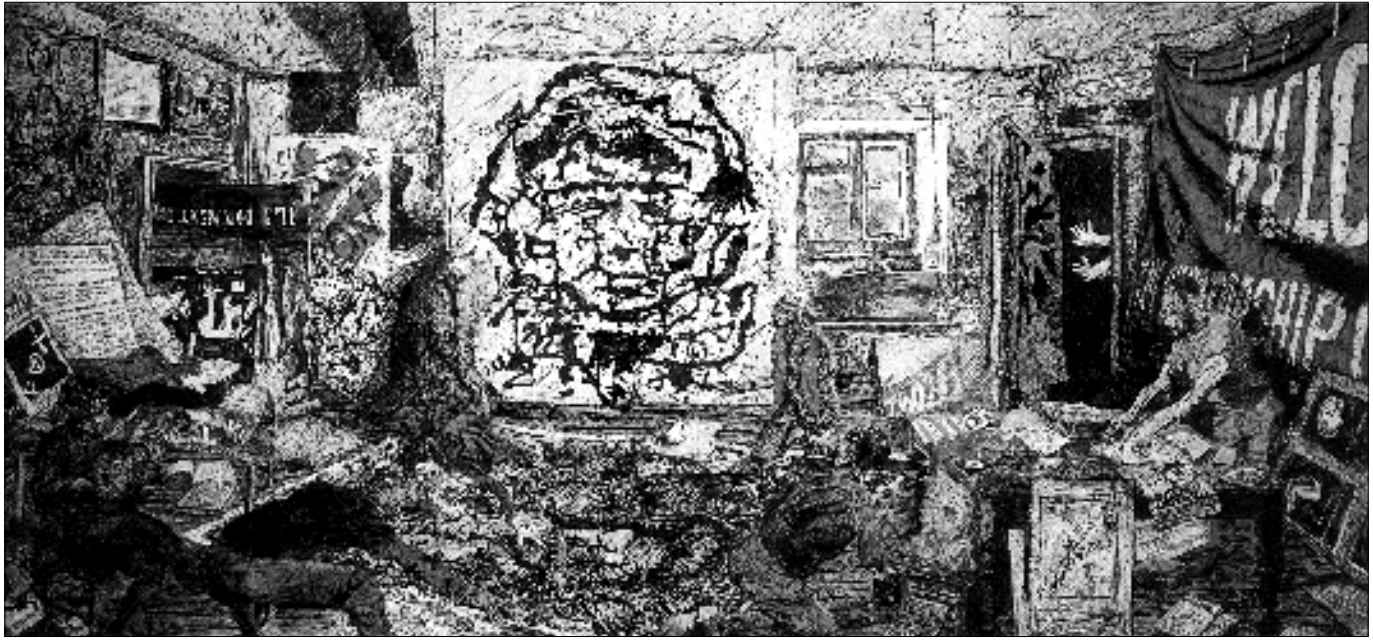
Slušajte razgovor u bilo kojoj umetničkoj školi. Slušajte (skoro) svakog predavača umetnosti starijeg od X-a. (Student je imaginativan ako može da pribavlja gorivo za fantazije svojih profesora.) Neskloni ili neobučeni da prihvate stepen do koga su njihove fantazije konvencionalizovane, profesori mogu biti nesprenni da prihvate imaginativnosti (na primer, proletersku) studenta koji izražava fantazije konvencionalizovane u terminima njegove kulture, a ne u terminima kulture profesora.<sup>832</sup>

Sledeći Wittgensteinovu kritiku privatnih jezika, oni na analitičkom planu odbacuju imaginaciju kao višu karakterizaciju, svodeći je “na konvencionalizaciju ličnih fantazija” (pravila privatnog jezika). Da bi lična fantazija bila sprovedena kroz obrazovni sistem i svet umetnosti, mora biti konvencionalizovana i izgovorena. Intuicije individue moraju prestati da budu prećutno znanje zajednice. Ovo na planu društvene analize znači da je imaginacija, kao i lična fantazija, kulturalno determinisana, odredljiva itd, odnosno da je njen karakter kulturalan, društveni ili klasni, a ne psihološki itd. Neposredne posledice ovakve ili sličnih analiza su lociranje instanci refleksija o realnosti koju izražava svaki diskurs ili različiti oblici prikazivanja, ali i zahtev da se identifikuju simptomi diskurzivne zajednice koja se formira u Art&Languageu ili u procesu nastave. Razrađena pedagoška teza Art&Languagea glasi: “Cilj je da se produkuje dobro-obrazovan skeptik pre nego dobro-obučen i ciničan pozitivist”. Logika konstituisanja dobro-obrazovanog skeptika može se izložiti kroz niz problemskih instanci: (a) potrebno je studenta uveriti da je njegova situacija problematična, (2) potrebno ga je uveriti

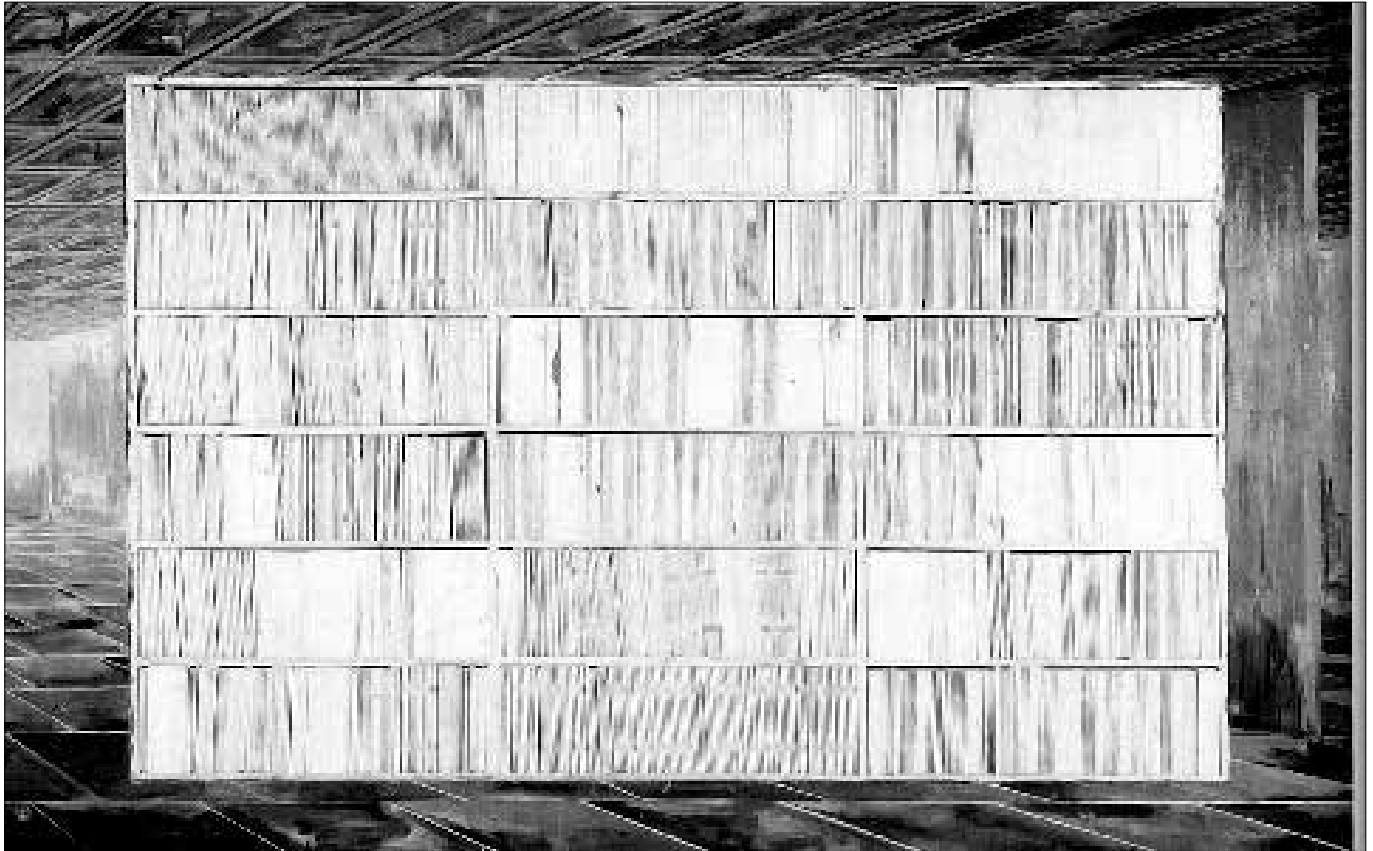
830 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1974), str. 93.

831 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1974), str. 93–94.

832 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1974), str. 95.



Art&Language, *Index: Studio na broju 3 Wesley Place slikana ustima*, 1981.



Art&Language, *Index: Incident u Muzeju XXV*, 1987.

da se može razgovarati o njegovom problemu, (c) potrebno ga je uveriti da postoje problemi koje on deli sa vama i da su to problemi u čiju problematičnost treba uveriti druge ljude, uključujući i njegove profesore. Iza ovih kritičkih instanci krije se temeljni zahtev da se mapiraju intuicije studenta i profesora u odnosu na proces umetničkog obrazovanja i njihovo mesto u diskurzivnim okvirima kultura kojima pripadaju.

### Indeks i umetničko delo

Rad na indeksima nije rezultirao samo složenom metateorijom intenzionalnih objekata, uvođenjem aparature modalne logike, razradom modela ideološke analize u rasponu od shematika mogućeg sveta do shematika klase ili kulture i pedagoškom teorijom, već i shematikom realizacije umetničkog rada u izložbenom prostoru. U poznom radu Art&Languagea, definisanom u domenu slikarstva, zamisao indeksa je odigrala bitnu ulogu u određenju semantike slike i u rešavanju odnosa tipa i *tokena* dela, odnosno označenog i označitelja, slike i referenta itd.

Radovi Art&Languagea su tokom druge polovine šezdesetih i na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete bili locirani oko kvaziontoloških i intenzionalnih objekata čiji je *token model* teksta, razgovora ili govora. Tekstualni radovi Art&Languagea nisu bili umetničko delo po *tokenu* (otkucanom tekstu), već po semantičkoj vrednosti (tipu) koju tekst nosi. Sa stanovišta kritike, muzejskog klasifikovanja ili sa stanovišta poređenja radova Art&Languagea i radova njujorških konceptualnih umetnika, oni su izgubili svoj *token*. Rad pripreman za izložbu *Documenta 5* (1972). izveden je traženjem adekvatnog izlagačkog, mada to još ne znači vizuelnog, *tokena*. Tu se radi o ključnom razlikovanju: (a) najčešća prezentacija rada Art&Languagea u muzejima bila je pogrešna reprezentacija eseja ili časopisa kao dela (uramljivanje primeraka časopisa *Art-Language*), a (b) prezentacija indeksa nije galerijski ili muzejski prostor odredila kao postavku tekstova koji su za gledanje, već kao sistem indeksa koji vode kroz predloženu biblioteku, arhiv, dokumentacioni sistem itd. Standardna postavka radova sa indeksima podrazumevala je kartoteku, kartotekom definisane tekstove i plakate sa programom, kriterijumima i pravilima čitanja. Dok su teorijske rasprave indeksa uglavnom usredsređene na problem razgovora, izložbene postavke su koncentrisane oko problema čitanja i oko puteva čitanja. Standardnu postavku su činili objavljeni tekstovi Art&Languagea (časopis, katalog, plakat, knjiga) i tekstovi na koje su se oni tokom pisanja i razgovora pozivali. Postavku na izložbi *Documenta 5* činilo je trista pedeset naslova. Svaki tekst je posmatran u odnosu na sve druge, čime je formirano 122.500 rezultujućih parova koji su prikazani na matričnoj shemi u terminima tri moguće kategorije: (1) logička ili ideološka kompatibilnost je prikazana znakom +, (2) inkompatibilnost je prikazana znakom –, a (3) transformacija logičkog prostora znakom T koji je izražavao odluku o kompatibilnosti ili inkompatibilnosti. Lista za svaki posebni slučaj je otkucana i uvećana da bi se postavila na zid. Tekstovi sa više znakova + prihvaćeni su kao karakteristični za Art&Language, a tekstovi označeni znakom – kao divergentni i netipični tekstovi. “Alternativna mapa” za postavku indeksa na *Documenta 5* publikovana je kao poster. Ona je uređena kao matrična struktura sa selekcijom tekstova navedenih duž gornje i leve strane, a relacije između njih simbolizovane su tačkama koje su presecei vertikalnih i horizontalnih osa. Matrična mapa čitanje jednog citata izlaže tranzitivnom i refleksivnom strukturom s obzirom na osamdeset šest drugih citata. Ovako konstruisana mapa izlaže intertekstualni model indeksiranih tekstova kao specifičnu lokalizovanu jezičku igru, koja je u tautološkom smislu i rezultat i reprezentacija igre. Ideja da je indeksna matrica model reprezentacije odnosa stanja stvari razgovora ili stanja stvari čitanja ili pisanja tekstova, bitan je pomak Art&Languagea od konstrukcije jezičke igre (konstruktivne jezičke igre) ka prikazivanju jezičke igre (reprezentacije jezičkom igrom). Mogućnost prikazivanja, koja će se tek kroz šest ili sedam godina uobličiti u pikturno slikarsko prikazivanje, u domenu indeksnih radova je izvedena kao referiranje diskurzivnih ili logičkih shematizacija vandiskurzivnim i vanlogičkim stanjima stvari. Poster *Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)*<sup>833</sup> prikazuje konkretno stanje stvari tekstualne prakse Art&Languagea onako kako je svet prikazan tekstom (pismom) i diskursom (govorom).

Opisana shematika je dovela do toga da je izložbeni prostor, kao prostor instalacije rada sa indeksima, postao imanentan radu i da su izloženi *tokeni* kao *tokeni* i za čitanje i za gledanje. Jedan teorijski korpus dominantno diskurzivnog karaktera ponuđen je kao empirijski korpus jezičkog delovanja, što je zahtevana i očekivana pragmatička dimenzija rada. Prostor izlaganja je transformisan iz povlašćenog prostora prezentacije umetničkih komada u konstituenta rada, tako što je biblioteka sa kompletnom organizacionom arhitekturom i administracijom realizovana kao izložbena instalacija. Time je izbegnuta estetizacija neestetски produkovanih, zapravo teorijsko i sazajno generisanih objekata prilikom izlaganja, koje povlači, barem i sekundarno, isticanje estetskog i uzgobljenje u estetičko.

Indeksni model mapiranja tekstova je specifičan intertekstualni model koji se može porediti sa bartovskim i derideovskim zamislama intertekstualnosti. Sličnosti i uporediva mesta su izrečena stavom da jedan tekst postoji tek

833 *Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)*, iz: Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 66.

odnosom sa drugim tekstovima, da je značenje teksta određeno njegovim relacijama sa drugim tekstovima itd. Treba odgovoriti na pitanje: šta znači sintagma *postoji – kroz svoj odnos sa drugim tekstovima*? Za francuske strukturaliste i poststrukturaliste to znači da je jedan tekst produkovan narativnom strukturacijom koja započinje pisanjem među drugim pisanjima, a završava se čitanjem koje dovršava pismo teksta interpretativnim moćima čitaoca. Za Art&Language problem intertekstualnosti nije problem naracije, već logičke i konceptualne konsistentnosti diskursa koji se kreće od govornih jezika sveta umetnosti do intencionalnih objekata konstruisanih apstraktnim logičkim procedurama i zatim do empirijskog prelaženja pragmatičkih dimenzija de dicta modalnosti koje se otkrivaju u dubinskim slojevima jezika ideologije. Strukturalistička i poststrukturalistička intertekstualnost kao paradigmatički uzor ima književnu naraciju i njoj odgovarajuće teorijske opservacije koje su podržane književnom teorijom provedenom kroz filozofsku i strukturalnu proceduralnost. Intertekstualnost Art&Languagea kao paradigmatički uzor ima potencijal analitičke filozofije i njenih grananja kroz tehničku terminologiju lingvistike i modalne logike sa pozadinskim marksističkim prepoznavanjem društvene istorijske uzročnosti. Intertekstualnost strukturalizma i poststrukturalizma dovršava tekst u njegovom semantičkom smislu, a intertekstualnost Art&Languagea ispituje poredak i aksiologiju govorne ili tekstualne zajednice kroz analizu konsistentnosti, nekonsistentnosti, kontingencije, kompetencija, učenja, razumevanja itd. Temeljna ideološka razlika između ova dva koncepta intertekstualnosti je u tome što strukturalizam i naročito kasni poststrukturalizam intertekstualnost vide kao kulturalno okruženje arbitrarno prisutnih značenja (semantičkih odnosa), a Art&Language kulturu i istoriju vidi kao uzročni proces geneze i transformacije značenja.

Kasniji radovi sa indeksima, nakon postavki na *Documentima 5* i izložbi *The New Art*, udaljili su se od rada sa odnosima tekstova, citata i indeksnih znakova, postajući oblik modelovanja i prikazivanja procesa učenja i socijalizacije. Rad sa indeksima je postajao sve više ideološko autorefleksivno testiranje uslova komunikacije i jezičkog ponašanja individua u zajednici i zajednice u odnosu na druge tekstualne zajednice (kulturu, ideologiju). Primer takvog rada su bile postavke *Index 03, 04 i 05*<sup>834</sup> (u Lisson Gallery, 1973) i na izložbama *Contemporanea* u Rimu 1973. i *Kunst über Kunst* u Kelnu 1974. Posmatrači su bili pozvani da mapiraju (odrede) sheme svojih interesa i da time od jednog do drugog predložka determinišu proces čitanja. Ovu situaciju su u Art&Languageu nazivali procesom učenja. Indeks je na izložbi bio dat kroz tri verzije, svaka je imala tri osnovne komponente: (a) mikrofilmovi tekstova Art&Languagea, klasifikovani u sekcije, pri čemu je svakoj pripisano slovo u alfabetskom poretku, (b) lista tema, numerisana od 1 do 16 (1. idiolekt, 2. ideologija, 3. ideološka revizija, ..., 9. socijalizacija, 10. indeksacija, ..., 15. darvinovsko poreklo, 16. istorija/metodologija) i (c) kompjuterske liste različitih relacija koje se mogu uspostaviti između tekstualnih jedinica pod određenim temama i nekih operacija od interesa. U jednom takvom sistemu čitalac može započeti sa jednim tekstom čitajući ga u odnosu na predloženu ili izabranu temu i nastavljajući ka drugom tekstu itd. Oblik indeksa formalizuje lanac odluka koje čitaoca vode od teksta do teksta. Svaki lanac u tekstu pokriva šesnaest mogućih kontinualnih relacija između teksta ili čitanja i sledećeg teksta ili čitanja. Svaki od ovih koraka može biti pozitivan ili negativan u odnosu na nastavljanje čitanja. Opisana instalacija i proceduralnost rada sa indeksima realizovana je pragmatička situacija jezičke igre. Nije u pitanju samo model jezičke igre, već i omogućena aktuelna jezička igra. Rad se tek prividno približava zamislama bartovske uloge čitaoca, jer Barthesov čitalac završava tekst kreativnim i produktivnim činom čitanja, a čitalac instalacije Art&Languagea je subjekt koji uči socijalizujući se diskurzivnim modelom razgovora Art&Languagea i postajući saučesnik Art&Languagea. Instalacija sa indeksima čini doslovnim uobičajeno nedoslovne procese edukacije i uvođenja novih sagovornika u postojeću paradigmu, a time se pokazuje kako privatni jezik ili prećutno znanje zajednice postaje osnova javnog jezika i konstituisanja intuicija učesnika u jezičkoj igri. S druge strane, postavka ovako zamišljene indeksne instalacije je reprezentacija Art&Languagea koji je kroz proširenje članstva i integraciju pod zajedničko ime različitih kultura bio suočen sa složenim intertekstualnim problemima transformacije umetnosti, rada, misli, učenja i odnosa prema društvu.

Ključni radovi sa indeksima, na primer *Index 002 Bxal*<sup>835</sup> (1973), vrhunac su logičke komplikovanosti i diskurzivnih spekulacija. Ovi tekstovi su nastali kao transformacije transformacije u prelaženju teorije. Termin i zamisao ići dalje ili nastaviti (*going on*) podstiče transformisanje indeksnih struktura i njima odgovarajućih diskursa. Baldwin je retrospektivno, povodom ovih dela, zapisao da su to alegorizacije o znanju jezika ili znanju nekih elemenata jezika *znanja o putovanju oko sveta*. To znanje je onoliko malo koliko je i svet mali.<sup>836</sup> Kasni indeksi su prepoznavanje i prikazivanje manipulativnog i kauzalnog karaktera kulture i diskursa. Epistemološki nihilizam kasnih indeksa vidi se u tome što oni, nasuprot transcendentnom znanju (prelasku iz jezika u svet) i nasuprot metafizičkom znanju (prelasku iz sveta u jezik), znanje pokazuju kao uzročnost jezičke manipulativnosti koja je na visokim stupnjevima metadiskurzivnosti

834 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 73 i 79.

835 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 101–102.

836 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, str. 103.

fragmentarna, semantički ispražnjena i podređena načelima predviđene logičke ili pseudologičke kombinatorike. Njihov epistemološki skepticizam može se razumeti i kao sofisticirana autoironija, ali i kao doslovni analitički puritanizam.

Slike koje nose u naslovu reč *indeks* nastale su desetak godina kasnije. Prva serija pod naslovom *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth* nastala je 1982, a serija *Index: Incident in a Museum* 1985. Između kasnih konceptualističkih indeksa i indeksa u slikama odigravala se kriza Art&Languagea koja se pokazivala rasipanjem članstva, sektaškim borbama manjih grupica nastalih iz, prvenstveno, njujorškog Art&Languagea, u lutanje trivijalnim kvazipropagandnim vizualizacijama ideološkog pisma. Karakteristična je postavka izložbi pod nazivom *Dialectical Materialism*,<sup>837</sup> a najinteresantnija su ona rešenja povezana sa konstruktivističkim tretiranjem površine i uvođenjem šifriranog zapisa *surf*. Ovi radovi duguju indeksnim modelima, ali njihova sintaksa nije podređena toliko logičkoj konzistentnosti koliko transformaciji logičke sintakse u konstruktivističku tipografsku strukturiranost. Nastale varijante su pre slike koje prikazuju indekse Art&Languagea na način konstruktivističke tipografije, nego konzistentne konceptualno-logičke indeksne strukture zapisa. Osnovni indeks je struktura slova s u r f, ali i indeksni znak surf koji zastupa ili ukazuje na površinu: surf = surface = površina. Time je indeksni zapis semantički nagovešten kao aspekt površine, a površina nije shvaćena kao bilo koja površina, već kao karakteristični znak modernističkog slikarstva koje sliku definiše kao autonomnu pikturalnu površinu. Naznačeno kretanje značenjskog poretka rada od indeksa do površine i posrednih tipografsko-konstruktivističkih parametara dijalektički je model suočenih suprotnosti. Sam rad je zamišljen kao diptih: (a) teksta čije su reference dijalozi Art&Language (ideologija, učenje, jezik itd) i (b) tipografske konstruktivističke strukture.

Problem indeksa u serijama slika *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth* i *Index: Incident in a Museum*<sup>838</sup> rešavan je na identičan način: posredstvom raznovrsnih oblika slikovnog prikazivanja izvedenih iz tradicije mimetičkog realističkog slikarstva. Slike povezane žanrovskim odrednicama ateljea umetnika karakterišu ekspresionistički i kvaziekspresionistički modusi prikazivanja, a slike muzeja određuju konstruktivni principi slikovnog iluzionizma (odnos konstrukcija—percepcija, iluzija treće dimenzije, materijalno realizovana treća dimenzija reljefnošću ili zasecanjem površine slike itd). Indeksni karakter slike rešen je u oba slučaja prikazivanjem i klasifikacijom raznovrsnih materijala (knjiga, tekstova, plakata, konceptualističkih radova, slika, saradnika i saučesnika Art&Languagea). Karakteristično je da su slike ateljea prikazane sa ljudima, kako nalaže tradicija žanra, a da su slike muzeja bez ljudi date kao naglašeno veštački prostori. Po Harrisonu, slike ateljea su određene dijalektikom vulgarno ilustrativnih struktura i dekorativnih aspekata specifičnih za modernističku kulturu. Slike muzeja koje prikazuju različite postavke radova Art&Languagea estetizacije su konceptualističkih neestetizovanih, pretežno sazajnih i logičkih umetničkih dela.

Ako se uporede kasni konceptualistički radovi sa indeksima iz prve polovine sedamdesetih, kvazikonstruktivističke grafike pod nazivom *Dijalektički materijalizam* (1975) i slike ateljea i muzejskih instalacija osamdesetih, mogu se izvesti dve karakterizacije: (1) karakterizacije prikazivačkih modusa i (2) karakterizacije neestetsko-estetsko. Različiti modusi prikazivanja su: (a) semantički tekstualni modus metadiskurzivnog posredovanja informacija o razgovorima i intertekstualnim odnosima u Art&Languageu i posredovanja viših spekulativnih diskurzivnih (logičkih) konstrukcija, izvedenih iz drugostepenih diskursa o intertekstualnosti grupe, (b) medijalni grafičko-tipografski oblik prezentacije u kome se ukrštaju modusi logičkih zapisa indeksa i tipografskih stilizovanih kao konstruktivističkih vizuelnih struktura, i (c) mimetički modus prikazivanja u slikovnom polju ikoničkih reprezentacija i njihovih ekspresivnih ili optičko-iluzionističkih transformacija. Serija grafika *Dijalektički materijalizam* suočava neestetičnost konceptualnog zapisa indeksa i estetičnost neprikazivačke konstruktivističke tipografije (modernistička estetičnost). Slike kao slike, posebno naglašavanjem dekorativnih aspekata, koji su posledice ekspresije ili iluzionizma, poseduju autonomnu estetičnost, tj. poseduju estetski status kao objekti definisani u okviru produkcije estetskih objekata. Sinhrono primarnoj estetičnosti pojavnosti slike kao slike, slike Art&Languagea za svoj objekt prikazivanja i sadržaj (semantičku vrednost) nude neestetske produkte konceptualne umetnosti koji činom prikazivanja postaju estetski i time estetički definisani objekti i sadržaji. Na primer, slika *Index: Incident in a Museum VII*<sup>839</sup> (1986) prikazuje prostor muzeja (reprezentacije trodimenzionalnog perspektivnog prostora), na glavnom zidu su prikazani otisci naslovnih strana časopisa *Art-Language*. U sredini slike, u osnovni prizor su umetnuta: (a) slika uvećanog dela glavnog zida sa časopisima u koji je (b) umetnuta umanjena slika cele slike. U ovako postavljenu kompoziciju slike umontiran je njen fragment u koji je montirana umanjena cela slika. Opisana kompozicija ima dva semantička nivoa: (1) direktni semantički nivo *prirodnih značenja* koja nastaju rekonstrukcijom i opisivanjem onoga što je viđeno, tj. opisivanjem vizuelno reprezentativne igre kompozicionom strukturom slike koja postaje slika u slici i (2) drugostepenim značenjima koja imaju tri podteksta: (2.1) umesto tipičnih konceptualističkih radova Art&Languagea, koji se mogu shvatiti kao diskurs o diskursu, nudi se slika u slici koja je u slici, (2.2) ironizira se

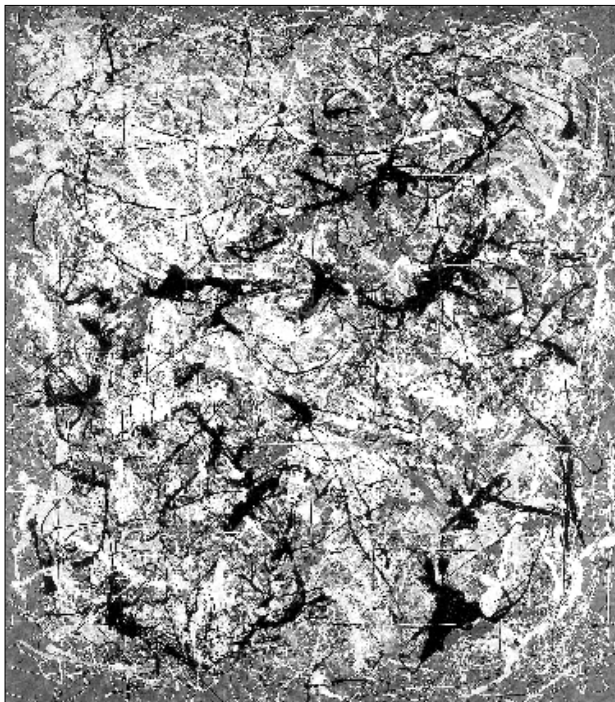
837 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 103.

838 Art&Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth* (1982) i *Index: Incident in Museum* (1985–87), iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 55–58 i 60–80.

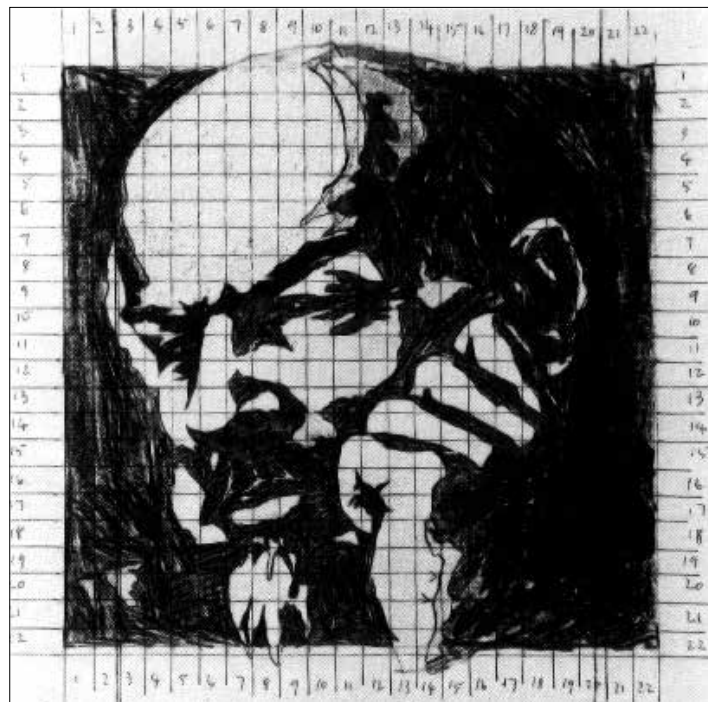
839 Art&Language, *Paintings*, str. 67.



Art&Language, *Portret V. I. Lenjina iz jula 1917. koji je naslikan sa kapom i u radničkom odelu, u stilu Džekosna Poloka, 1980.*



Art&Language, *Portret V. I. Lenjina koju je slikao V. Čarnigovič (1970) u stilu Džekosna Poloka*



Art&Language, *Mapa za sliku Portret V. I. Lenjina koju je slikao V. Čarnigovič (1970) u stilu Džekosna Poloka, 1980.*



rad kustosa koji su časopis *Art-Language* izlagali kao umetničko delo i time ga prinudno estetizovali, tj. transformisali od objekta za čitanje u objekt za gledanje i (2.3) smeštanjem istorijskih ili hipotetičkih činjenica konceptualizma Art&Languagea kao vizuelnih i semantičkih reprezentacija u slikovnom polju vrši se njihovo posredovanje kao estetski vrednih i estetički odredljivih kvaliteta slikarstva. Harrison naglašava da su slike koje prikazuju muzejski enterijer nekoherentne u tom smislu da je posmatrač suočen sa ontološkom nestabilnošću kompozicije slike. Kompozicija slike je kao pojavnost pod opisom neizdiferencirana, može se reći “To je slika” ili “To je prikaz slike” ili “To je prikaz dela slike” ili “To je detalj slike” itd:

Ta neodređenost je trivijalna, međutim, ona uglavnom služi da bi se prepoznao skup logičkih problema. Slikom se želi prikazati u alegoričnom obliku aktivnost posmatrača u imaginarnom muzeju. Da bi posmatrač bio kritički angažovan, potrebna je refleksija o neodređenostima uključenim na nekom nivou formiranja refleksije o modernoj kulturi. U meri u kojoj su slike uspešne, u njima su sadržani uslovi potrošnje i distribucije moderne umetničke kulture, koji su kao formalni efekti reflektovani u posmatraču.<sup>840</sup>

Karakter indeksa u konceptualističkim i teorijskim radovima je strukturalan i konkretan, to znači da je Art&Language manipulirao i razvijao spekulativne diskurse sa elementima i relacijama konkretnog diskurzivno-egzistencijalnog materijala. U tom smislu njihov rad je bio pragmatički. U seriji *Dijalektički materijalizam* indeks je ambivalentan, a sinhrono je i konkretan, jezički i strukturalni odnos. Ali indeks je i pojavnost tipografskog poretka uređenja indeksa na površini. U tom smislu indeks je sintaktički. U slikama iz osamdesetih godina indeks je prepoznatljiv sadržajem koji slika nosi i zastupa, drugim rečima, indeks je komponenta vizuelno-semantički posredovanog sadržaja. U tom smislu indeks je semantički determinisan. U instalaciji sa indeksom strukturom, na primer na izložbi *Documenta 5*, posmatrač je morao da se kroz postavku kreće vođen indeksima na način na koji bi se kretao u biblioteci ili arhivu tokom skupljanja informacija. Posmatrajući slike Art&Languagea, na primer, izučavao sam sliku *Index: Incident in a Museum (3)*<sup>841</sup> (1985) u Laguna Beach Museum of Art, posmatrač mora da se suoči sa dva nivoa indeksiranja: (a) sa razaznavanjem reprezentacija ranijih indeksa (u ovoj slici su to grafike iz serije *Dijalektički materijalizam*) i (b) sa sopstvenim indeksiranjem. Reč indeksiranje je ovde upotrebljena u smislu lociranje, klasifikovanje i kategoriziranje logičkih reprezentativnih i vizuelnih problema (neodređenosti, ambivalentnosti) koje se ukazuju pred okom. Prvi nivo indeksiranja je korespondirajući indeksiranju slika iz evropske tradicije mimetičkog slikarstva, a drugi nivo je primer transformacije konceptualističke drugostepenosti rada u prvostепенost konstruisanja pojavnosti slike.

### Realistički i kritički okviri teorije i prakse kasnog Art&Languagea

Pojam *kritički diskurs* i status kritički orijentisane teorije i prakse bitne su opšte odrednice Art&Languagea, a posebno njegovih evolucija nakon logičke implozije indeksa. Status kritički orijentisane teorije i prakse Art&Languagea treba odrediti u odnosu na zamisli analitičkog rada, pozitivne i negativne heuristike, skepticizma i epistemološkog nihilizma. Treba uvažavati okvirne pretpostavke ranog rada odgovarajućeg relativizmu analitičkog usmerenja i okvirne pretpostavke kasnijeg rada konzistentnog realističkoj teoriji i njenim ishodištima u uzročnoj teoriji značenja i ulozi uzročnog istorijskog objašnjenja u istorijskom materijalizmu.

Kada se analitički rad konceptualne umetnosti shvati kao pozitivna heuristika, on nema status kritičkog diskursa, već je pre pozitivni program, alternativan u odnosu na dominantne trendove, istraživanja i proizvodnja umetnosti. Negativna heuristika, kao autorefleksivna analiza i kao analiza prirode umetnosti, svoje mesto i funkcije u svetu umetnosti i kulturi vidi kao oblik kritičkog preispitivanja, lociranja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja umetnosti, kulture i društva. Negativna heuristika, definisana kao konceptualna umetnost, nije projekt moguće umetnosti naspram drugih i dominantnih modela umetnosti, već je dekonstrukcija dominantnih modela umetnosti (modernizma) i njihovih značenjskih potencijala. Ona nije određena kao oblik proizvodnja, već kao oblik mišljenja i delovanja. Mogu se izdvojiti tri osnovne linije razvoja procedura negativne heuristike: (1) analitičko autorefleksivno razmatranje konceptualnih, logičkih, metadiskurzivnih i semantičkih uokvirenja rada, delovanja i mišljenja umetnika – u ovom smislu se rani konceptualistički rad Michaela Baldwina može nazvati epistemološkim skepticizmom, (2) odbacivanje mogućnosti znanja izvan mape razgovora i intertekstualnih odnosa, odnosno definisanje znanja i saznavnih moći subjekta kao kvaziontološkog diskurzivnog produkta mikro i makrokulture – u ovom smislu se radovi sa indeksima mogu označiti sintagmom epistemološki nihilizam i (3) definisanje kritičkog stava i diskursa kao kulturalne formacije u binarnoj dijalektici definisanja modernizma, na primer, Charles Harrison je modernističku kulturu nakon Drugog svetskog rata video kao kulturu dijalektike dva glasa: dominantnog glasa grinbergovskog autonomnog i nediskurzivnog modernizma

840 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 208.

841 Iz: *The Analytical Theatre: New Art from Britain*, Independent Curators Incorporated, New York, 1987, str. 12.



i sekundarnog alternativnog kritičkog glasa. Harrisonova distinkcija nekritičkog i kritičkog modernizma implicirana je razlikovanjem: (a) umetnosti koja se temelji na prećutnim uverenjima, direktnim značenjima, izdiferenciranom i jakom subjektu, autonomiji umetnosti u odnosu na teoriju ideja i ideologiju, odnosno na stavu da umetnički stvaralački čin prethodi diskurzivnom činu kritike, istorije i teorije umetnosti i (b) umetnosti koja se temelji na uverenjima da je prva dominantna linija mistifikatorska, da su uverenja javne konvencije u vezi sa svetom umetnosti i kulturom, da su značenja složeni kulturološki produkti, da je subjekt deo kulture i pripadnik konteksta javnih jezičkih pravila sa izdiferenciranom istorijom, da umetnost ima svoju autonomiju ali da ona nije apsolutna, već da je pre u intertekstualnim odnosima sa teorijom ideja i ideologijom, odnosno da su diskurzivni aspekti konstitutivni elementi umetnosti i da ne slede nakon stvaralačkog čina, već da su deo proceduralnosti produkcije umetnosti.<sup>842</sup> Izrečene teze su razrađene u tekstu “Art History, Art Criticism and Explanation” (1981) iz koga navodim odlomak koji definiše status kritičkog shvatanja umetnosti:

Zadatak ovog teksta jeste da pokaže da praksa, istorija i kritika umetnosti moraju da budu otvorene razgovoru, da moraju da imaju diskurzivni, pre nego liturgijski aspekt u relaciji sa drugim aspektima, i da moraju da poštuju od uma nezavisni svet, da imaju istoriju a ne da egzistiraju kao anegdota ili kao funkcija istoricizma.<sup>843</sup>

Poenta je da umetnost (vizuelna umetnost [slikarstvo]) nije autonomna u odnosu na diskurzivni svet (što je analitički kriterijum), da postoji intertekstualni odnos (što je indeksni ili modalni kriterijum) i da je istorijski uzrokovana (što je kriterijum istorijskog materijalizma). Ako se praksa, istorija i kritika umetnosti shvate na ovaj način, tada se može razjasniti kritički stav Art&Languagea da je način na koji je umetnost interpretirana istovremeno i aspekt kojim se ona produkuje i prima u recepciji. Zadatak kritičke analize jeste da objasni i interpretira privilegovane diskurse sveta umetnosti i kulture. Kritički diskursi Art&Languagea kretali su se od neutralnosti i redukcije retoričkih figura, preko humorom i ironijom vođenih komentara do ciničnih retoričkih figura parodije. Bitno je zapaziti da parodija ima istu funkciju kao i logička procedura svođenja zaključka na ad absurdum, drugim rečima, da se locira opšte mesto, mistifikacija, nekonsistentnost itd. Prirodu kritičkog diskursa u Art&Languageu razmatraju u rasponu od neutralnog subjekta epistemologije do subjekta ideologije. Od većine neoavangardnih, konceptualnih i postavangardnih umetnika Art&Language se razlikuje po eksplicitno ideološkom determinisanju stavova o umetnosti koji su nasuprot ideološkoj neutralnosti ili etičkom subjektivizmu. Ovako definisanu poziciju ne treba shvatiti kao *epohalnu kritiku*, već kao lokalnu i fragmentarnu intelektualnu strategiju provociranja njima prisutnog i dostupnog modernizma. U tom smislu Harrison zaključuje da Art&Language traga za kritičkom strategijom koncepta umetnosti koja postulira da je intencionalni karakter umetnosti otvoren propitivanju i koja zahteva objašnjenje istorijski specifičnih mehanizama kulturoloških mistifikacija i dominacije.<sup>844</sup>

Istorija kritičkih procedura Art&Languagea može se izložiti kroz niz etapa: (1) analiza i kritika društvene i kulturološke podele rada, odnosno analitičko lociranje diskurzivnog potencijala pojedinačnog umetničkog rada i konteksta umetnosti, odnosno relacija diskursa umetnosti i teorije ideja (konceptualna umetnost krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina), (2) kritika statusa pedagoškog diskursa na umetničkim školama, (3) kritika i analiza interdijaloških i intertekstualnih odnosa zajednice sagovornika, autora i čitalaca, rad na indeksima, (4) lavina kritičkih diskursa u rasponu od analize intencionalnih objekata umetnosti sa stanovišta modalne logike i kritičke filozofije frankfurtskog kruga, preko kritike aktuelnog društvenog, kulturalnog i umetničkog uokvirenja sveta umetnosti poznog modernizma, do parafraziranja i parodiranja diskursa i ikonografije propagandne umetnosti socrealizma i nacionalsocijalizma, odnosno do ideoloških obračuna pojedinih zajednica (partija) nastalih iz njujorškog Art&Languagea (pogledati knjigu *Art-Language 1975–78*<sup>845</sup> ili časopis *Art-Language* vol. 3 no. 3<sup>846</sup>), (5) uobličavanje kritike modernizma kao konsistentne realističke teorije sa znatnim istorijskim eksplanatornim potencijalom. Kritika modernizma se vremenom izdvojila kao centralna tema, realizovana u tri područja rada: (1) objašnjavanje i interpretiranje istorije Art&Languagea u svetlu kritike modernizma, (2) objašnjavanje umetnosti od kraja devetnaestog i tokom XX veka sa stanovišta kritike modernizma – videti na primer antologiju tekstova *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology* u kojoj je sa stanovišta kritike modernizma reinterpretirana istorija i njoj korespondirajuća teorija moderne umetnosti:

Cilj kursa jeste da se razmotri istorija moderne umetnosti u svetlu dominantnog tela teorije, koje identifikujemo kao modernizam i da se testira eksplanatorna moć ove teorije u svetlu alternativnih oblika objašnjenja i interpretacije. Pojedinačno govoreći, namera je bila da se ispitaju uslovi pod

842 Charles Harrison, “Kind of Context”, u: “Modernism in two Voices”, iz: *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 2–6

843 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, “Art History, Art Criticism and Explanation”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 191.

844 Charles Harrison, “Art Object and Artwork”, *L’art conceptuel une perspective*, ARC Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1990, str. 62.

845 *Art&Language 1975–78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978.

846 Art&Language, “Abstract Art”, *Art-Language* vol. 3 no. 3, June 1976, 53–65.

kojima je produkovana moderna umetnost i uslovi pod kojima su proizvedene kritičke teorije i oblici interpretacije.<sup>847</sup>

i (3) zasnivanje poetičkog modela produkcije slika u kasnom Art&Languageu u rasponu od kritike ili ekscesa u modernističkoj kulturi (antimodernistički realistički eksces) do ustanovljenja slikarstva Art&Languagea kao autonomne prakse.

Zadržaćemo se na kritici modernizma.

Tekstovi objavljeni u tri broja časopisa *Fox*,<sup>848</sup> knjizi *Art-Language 1975–78* i, na primer, u časopisu *Art-Language* vol. 3 no. 3, puni su fragmentarnih i lokalnih analiza, kritike i rasprava situacija i relacija visokog modernizma kao dominantne i neposredne kulture, kao i reakcije dominantno anglosaksonskog intelektualnog konteksta Art&Languagea na ekspanziju francuskog strukturalizma i poststrukturalizma u postkonceptualnoj umetnosti sedamdesetih godina. Karakteristični primeri analiza i kritike poststrukturalizma mogu biti tekst Mela Ramsdena "On Practice"<sup>849</sup> i nepotpisani tekst "The French Disease".<sup>850</sup>

Ramsdenov tekst ukazuje na promenu u tipu diskursa: umesto analitičkog diskursa filozofsko-teorijske orijentacije ponuđen je tekst zapisan u novolevičarskoj retorici. Da bi se levičarska retorika održala, u tekstu su definisani termini poput: kultura, društvo, proizvodnja, praksa, potrošnja, birokratija, eksploatacija itd. Navedeni termini imaju konkretna uzglobljenja u marksističkoj teoriji, ali su istovremeno i termini dijalekta njujorških levih postkonceptualaca. Ramsden ukazuje na kulturu oficijelne i dominantne podele rada, edukacije i pripadnosti, utemeljene na odvajanju prakse umetnika od prakse društvenih problema. U pitanju je profesionalno diferencirana i birokratizovana kultura visokog modernizma. On kulturu visokog modernizma vidi kao sistem strukturiranja društvene moći koja se ostvaruje međusobnom autonomijom posmatrača (pasivnog potrošača), specijalizovanih profesionalaca (proizvođača) i birokrata (posrednika). Tu se suprotstavljaju dva koncepta birokratizacije kulture: (a) stav da je birokratizacija modernističke kulture neminovna posledica ukрупnjavanja institucija kulture i društva, odnosno da je problem otuđenja individue psihološko-egzistencijalni problem i (b) stav njujorškog Art&Languagea da se pod birokratijom ne podrazumeva samo krupna centralizovana organizacija, već način egzistencije *osrednjeg života* koji je izvan kontrole subjekta:

Fundamentalni problemi, kao, na primer, način na koji se odnosimo jedni prema drugima (učimo jedni od drugih kao ljudska stvorenja), leže izvan naše kontrole, a pod kontrolom automatskih tržišnih institucija (način na koji nas masovni mediji seku na komade). Ključ moći ovih institucija leži u lakoći kojom one reprodukuju i kontrolišu uloge, što je sposobnost koja nije samo stvar povećanog broja stručnjaka, već takođe i umetnika.<sup>851</sup>

Ramsdenove analize u ovom eseju imaju karakteristično sinhronijski i operativni karakter, a to znači da on u aktuelnoj kulturi Njujorka sredinom sedamdesetih godina locira pojedinačne mehanizme dominacije modernističke kulture i njoj korespondirajućih institucija, kao i uslove pod kojima se radikalna umetnost, na primer konceptualna umetnost, transformiše u prihvatljivu i potrošnji dostupnu umetnost. Problem sa njegovom kritičkom analizom, koja ulazi u eksplikaciju direktnih i prisutnih mehanizama društva i kulture, je u tome što se konkretno suočava sa moćnim mehanizmima društva koje ne može da promeni i da bi opstala: (a) biva integrisana, a to znači ili transformisana u postminimalizam visokog modernizma ili u neoekspresionizam postmodernizma, (b) biva rastrzana lokalnim sektaškim borbama; kada ne može da se sruši dominantna moć, rušioći se dele i međusobno bore ili (c) biva marginalizovana. Kasniji rad Art&Languagea (Baldwin, Harrison, Ramsden) pokazao je da ovakve ili slične kulturalne i društveno orijentisane analize, da bi imale teorijsku intrigantnost i, barem, intelektualni efekat, treba razviti kao koherentnu teoriju uzglobljenu u domenu semantičkih i istorijskih određenja.

Tekst "The French Disease" pisan je u okvirima bogate parodijske kritičke retorike i ima za cilj da *oduzme pravo glasa* strukturalizmu i poststrukturalizmu. Sa stanovišta Art&Languagea strukturalizam i poststrukturalizam su kontinentalne modernističke tvorevine koje odgovaraju američkom pragmatičnom grinbergovskom modernizmu. Napomena: ovo ne znači da su strukturalizam/poststrukturalizam i grinbergovski modernizam na teorijskom planu, slični ili podudarni već da se u različitim konkretnim kulturama realizuju modernistička načela autonomije intelektualnih i umetničkih značenja, kao i aistorijski karakter kritičkog diskursa. Posebne primedbe su upućene semiološkoj tehnokratičnosti koja rezultira permanentnim i formalnim širenjem polja interesa, drugim rečima, iznosi se kritika strukturalističkog

847 Charles Harrison, Francis Frascina (eds), *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology*, Harper and Row i Open University, London, 1986, str. 1.

848 Izašla su tri broja časopisa: *The Fox*, New York, 1975–76. Četvrti broj je izdat u okviru časopisa: *Art-Language* vol. 3 no. 4, 1976. Časopis su izdavali i uređivali Sarah Charlesworth, Michael Corris, Preston Heller, Joseph Kosuth, Andrew Menard i Mel Ramsden.

849 Mel Ramsden, "On Practice", *The Fox* no. 1, New York, 1975, str. 66–83.

850 Art&Language, "The French Disease", iz: *Art-Language 1975–78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978, str. 77–86.

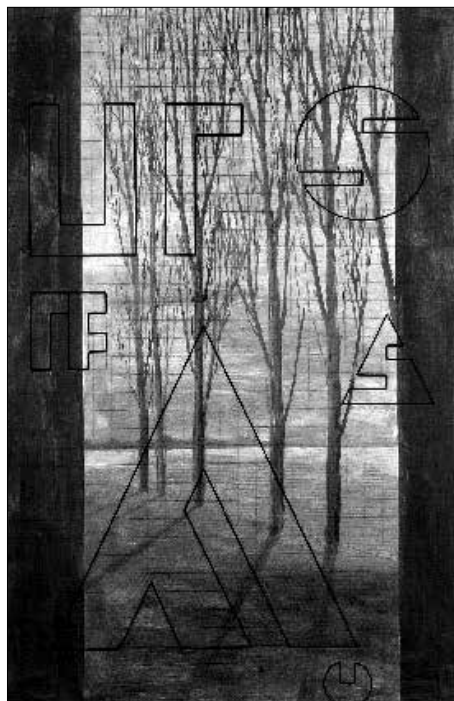
851 Mel Ramsden, "On Practice", str. 77.



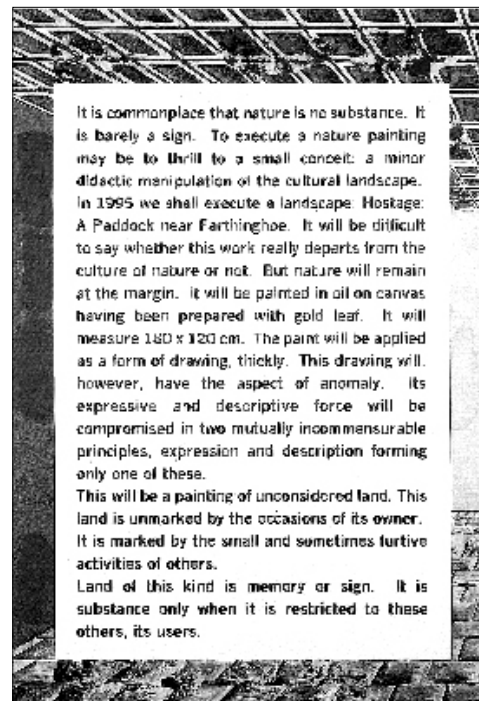
Art&Language, *Picassova Gernika u stilu Jacksona Pollocka*, 1980.



Pablo Picasso, *Gernika*, 1937.



Art&Language, *Taoci 53*, 1990.



Art&Language, *Taoci XXII*, 1989.

It is commonplace that nature is no substance. It is barely a sign. To execute a nature painting may be to thrill to a small conceit: a minor didactic manipulation of the cultural landscape. In 1995 we shall execute a landscape: *Hostage*. A Paddock near Farthinghoe. It will be difficult to say whether this work really departs from the culture of nature or not. But nature will remain at the margin. It will be painted in oil on canvas having been prepared with gold leaf. It will measure 180 x 120 cm. The paint will be applied as a form of drawing, thickly. This drawing will, however, have the aspect of anomaly. Its expressive and descriptive force will be compromised in two mutually incommensurable principles, expression and description forming only one of these.

This will be a painting of unconsidered land. This land is unmarked by the occasions of its owner. It is marked by the small and sometimes furtive activities of others.

Land of this kind is memory or sign. It is substance only when it is restricted to these others, its users.

i poststrukturalističkog eklektizma koji obuhvata autore od Locka i Leibniza do Chomskog i Freuda. Sa današnjeg stanovišta može se reći da su u Art&Languageu uočili sve bitne nedostatke i potencijalne opasnosti koje je arbitrarni i kulturalno orijentisan poststrukturalizam sadržavao i anticipirao. Međutim, pokazalo se još jednom da racionalna kritika ne može sprečiti ili preusmeriti nužnost dominantnog kulturalnog toka, a to znači da kritika koju je izveo Art&Language, ma koliko da je uočila negativni potencijal poststrukturalizma koji je rezultirao teorijom i produkcijom postmodernizma osamdesetih, nije mogla da spreči ili subvertira poststrukturalistički postmodernizam. Ovaj tekst je sredinom sedamdesetih delovao kao još jedna ekscentrična proanglosaksonski usmerena rasprava Art&Languagea. Početkom osamdesetih, u trenucima trijumfa poststrukturalizma kao teorije postmoderne, on je izgledao kao anahroni, zastareli i *džangrizavi tekst*, čiji autori nisu mogli da vide dalje od svog nosa. Danas, kada sa istorijske distance čitamo razornu i anticipirajuću kritiku poststrukturalizma, zapažamo da su sve karte bile poznate već sredinom sedamdesetih.

Tekstovi "Abstract Art"<sup>852</sup> (1976) i "The Ratification of Abstract art"<sup>853</sup> prvi su u kojima je kritika modernizma postavljena kao sistemski teorijski problem koji nadilazi konkretne i aktuelne sukobe u svetu umetnosti. Naznačene teze ovih tekstova su proširene i detaljno razrađene u antologiji tekstova *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology*,<sup>854</sup> u Harrisonovom i Ortonovom predgovoru za antologiju *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Contexts for Art*,<sup>855</sup> kao i u uvodnim poglavljima Harrisonove i Ortonove knjige *A Provisional History of Art&Language*<sup>856</sup> i u Harrisonovoj knjizi *Essays on Art&Language*.<sup>857</sup> Tekstovi "Abstract Art" i "The Ratification of Abstract Art" imaju isti objekt rasprave: apstraktnu umetnost. Metod na kome se zasnivaju je kritička analiza istorije, prakse i teorije apstraktnu umetnosti. Rasprava započeta u tekstu "Abstract Art" razrađena je u tekstu "The Ratification of Abstract Art". Polazna teza rasprave je konstatacija da se kritika modernizma zasniva na kritici apstraktnu umetnosti i da odbacivanje modernizma znači i odbacivanje apstraktnu umetnosti, pošto je modernizam kroz svoje evolutivne forme bio dominantna i eksplicitna teorija apstraktnu umetnosti. Inicijalna kritika modernizma i apstraktnu umetnosti započeta je oko četiri međusobno povezana pitanja: (1) antimaterijalističke retorike pionira apstraktnu umetnosti, (2) teorijske nekonzistentnosti spisa pionira apstraktnu umetnosti, (3) nediskurzivnosti ili nemosti umetnika grinbergovskog modernizma i (4) birokratskog statusa umetnika grinbergovskog modernizma koji je svoje delovanje ograničio na specijalizovano i autonomno područje produktivnih kompetencija. Sva četiri problema se prelamaju u prisutnom i često skrivenom zahtevu, koji se postavlja u apstraktnoj umetnosti, za podrškom i strukturama podrške:

Jedna od ironija istorije umetnosti je ta da apstraktna umetnost, proglašena za čisto vizuelnu, zahteva da egzistira usred *parnog kupatila* podržavajućih struktura. To je zato što je ona veštačka kultura, koja ne bi mogla da preživi bez zaštite i usmerenja sofisticiranih (tj. u strožem smislu neprirodnih) uslova okruženja. Očevi-osnivači apstraktnog slikarstva, Kandinski, Maljevič, Klee, Mondrian, pisali su obilno: ono što su pisali blesavo je i niko ih ne bi čitao da nisu stekli status umetnika. Status praktičara projektuje teoretičara u zaslepljujućoj svetlosti, koja se reflektuje nazad itd. Čisto vizuelna, rigorozno nedoslovna umetnost skorašnjeg modernizma je na sličan način podržana, mada podelom rada praktičara koji sada pretenduju na *luckastu* modernu neartikulisanošću. K. Noland je jednom rekao: "Ja nikada ne pišem o svom radu; imam prijatelje koji to rade za mene." Sve nam to govori da i otuđenje može da deluje od vrha ka dnu.<sup>858</sup>

Apstraktna umetnost se u daljim razradama vidi kao redukcija (prekid) korespondencija koje posmatrač može načiniti između date reprezentacije ili artefakta i sveta. Lociranje prekida između umetničkog dela i sveta je mesto na kome Art&Language postavlja pitanje statusa realizma. Ako se povežu naznake o birokratskoj podeli rada sa pitanjima o kompetencijama definisanja neprikazivačkog dela ili artefakta dolazi se do pitanja o autoritetu, pre nego do pitanja o realnoj istoriji konstituisanja i razvoja umetnosti, a to je pozicija iz koje Art&Language zasniva istorijsku analizu i problematizaciju istorijske nužnosti. Navedene teze inicijalne kritike modernizma suočavaju nas sa pitanjem o statusu diskursa Art&Languagea. Očito je da je u pitanju neka vrsta postmodernizma, pošto se diskurs zasniva kao kritika modernizma i traženja alternative dominantnom modernizmu. S druge strane, iz prethodnih tekstova se zaključuje da Art&Language ne teži postmodernizmu kakav je iniciran u poststrukturalizmu i anglosaksonskoj recepciji francuskog poststrukturalizma. Postmodernizam Art&Languagea je: (a) lokalni postmodernizam obračuna sa prisutnim grinbergovskim modernizmom, a to znači specifična kulturalna strategija u borbi za životni prostor koja se proteže od teoretičnosti i analitičnosti konceptualne umetnosti, do ideološko-istorijske i semantičke analize modusa prikazivanja

852 Art&Language, "Abstract Art", *Art-Language* vol. 3 no. 3, June 1976, 53–65.

853 Art&Language, "The Ratification of Abstract Art", iz: *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910–20*, Tate Gallery, 1980. Koristio sam verziju iz: Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 242–250.

854 Charles Harrison, Francis Francina (eds), *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology*, Harper and Row i Open University, London, 1986.

855 Charles Harrison, Fred Orton, "Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge", iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xi–xxviii.

856 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.

857 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991.

858 Art&Language, "Abstract Art", *Art-Language* vol. 3 no. 3, June 1976, 59.

i produkcije umetničkog dela, (b) levičarski postmodernizam koji korespondira kritici modernizma tridesetih godina u rasponu od uticaja Trockog na američku kulturalnu scenu i samog Greenberga<sup>859</sup> do sofisticiranih kritika modernizma koje ne isključuju, već integrišu aspekte modernizma Waltera Benjamina i (c) istorijski koncept koji kulturu vidi kao dijalektiku modernističkih i antimodernističkih modusa prikazivanja i produkcije dela, statusa dela i sveta umetnosti.

Kasnija teorija Art&Languagea daje detaljnu analizu pojma “modernizma” i pruža *činjenice* i *fikcije* oko kojih je konstituisan realistički rad zajednice. Modernizam je shvaćen kao metod diskursa istorije umetnosti, kao skup teorija umetničke kritike i protokola, pravilnika za produktivnu praksu umetnosti i kao sistem aksioloških procedura verifikacije umetničkog rada. Ovi aspekti su povezani, kompatibilni i međusobno utiču jedni na druge:

Modernizam nije samo vodič u pravljenju umetnosti. On je skup uverenja o praksi umetnosti, kritici i istoriji, ali i o slikama, vrednostima i tehnikama prikazivanja. Kao ideologija, on služi pojedinačnim klasnim interesima, a kao nužni aspekt te funkcije pogrešno prikazuje aktuelne snage i relacije produkcije i društvene egzistencije. Kao dominantna ideologija produkcije umetnosti u kasnom kapitalizmu, a posebno u poslednjem stupnju imperijalizma, on je konstitutivni deo ideologije vladajuće klase.<sup>860</sup>

Pored ovog opšteg određenja, utemeljenog na klasičnoj marksističkoj analizi klasne strukturiranosti kulture u odnosu baze i superstrukture, razvijeni su i unutar istorije umetnosti prepoznatljivi modeli objašnjenja i interpretacije modernističke kulture. Modernizam se vidi kao oblik istoricizma, zato što se projekt modernosti ukazuje kao smisleni i ciljno orijentisani sled pokreta, škola ili individualnih učinaka u razvoju apstraktne umetnosti.<sup>861</sup> Istoriciistička shematika modernizma može da se prikaže kao evolucija od zamisli modernog života i moderne do modernizma kao uređene i nadređene ideologije i specifične umetničke kulture. Na teorijskom planu, evolucija moderne u modernizam prati se od spisa Charlesa Baudelairea, Emila Zole, Stépheana Mallarméa ili Maurice Denisa sredinom i krajem XIX veka, preko geneze anglosaksonskog modernizma u spisima Clivea Bella i Rogera Fryja,<sup>862</sup> do konstituisanja visokog modernizma Clementa Greenberga i Michaela Frieda.<sup>863</sup> Linija razvoja modernizma kreće se od francuske preko britanske do američke kulture. Ako se zadržimo na osnovnim tezama, tada se zamisli modernizma mogu izložiti sledećim pozicijama: (1) na tezama Rogera Fryja temelji se postimpresionistički, dekorativni i proekspresionistički kontekst britanske avangarde, tj. autora okupljenih u neformalnom intelektualnom i umetničkom društvu Bloomsbury, a njegova središnja teza glasi:

U novoj indiferentnosti prema prikazivanju manje nas zanima veština, a znanje nas uopšte ne zanima.<sup>864</sup>

Ova teza znači da su temeljne postavke ranog britanskog modernizma uzglobljene u redukciji prikazivačke umetnosti, koja je shvaćena kao deskriptivna reprezentacija, u ime direktnog izraza (ekspresije) i postizanja autonomnog vizuelnog *specifičnog oblika*; i (2) Greenbergovih teza: (2.1) da je umetnost striktno stvar iskustva, a ne principa,<sup>865</sup> i (2.2) da unutarinamički aspekti svakog oblika umetnosti leže u njegovoj tendenciji ka samodefinisanju i čistoti sredstava.<sup>866</sup> Greenbergove teze su postkantovski zahtevi za bezinteresnošću, autonomijom umetnosti u odnosu na druge formacije kulture, proekspresionističkim uvažavanjem izraza i iskustva u odnosu na konstruisanje i znanje i birokratskim utemeljenjem kao sistemom administrativnih kompetencija. U tom smislu Harrison i Orton modernističku teoriju definišu kao teoriju o visokoj umetnosti i autonomiji njenih oblika.<sup>867</sup> Ako se naznačene teze primene na situaciju osamdesetih godina (kada je većina ovih tekstova pisana), tada se mogu izvesti zaključci: (1) da je modernizam još dominantna kultura umetnosti ili da su barem još dominantne reprezentacije kulture konstituisane na pretpostavkama kompatibilnim sa modernističkim uverenjima, (2) da dominacija modernizma nije nužno posledica njene adekvatnosti kao teorije i (3) da status modernizma nije marginalan, već strukturalan u odnosu na našu kulturu, a iz toga sledi da je važna procena teorijske adekvatnosti i opsega modernizma. Procena teorijske adekvatnosti i opsega modernizma se

859 Fred Orton, Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, iz: Francis Frascina (ed), *Pollock and After / The critical debate*, Harper and Row, London, 1984, str. 167–183.

860 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 5.

861 Francis Frascina i Charles Harrison, uvod u tekst Karla Poppera, “Historical Interpretation”, iz: *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology*, Harper and Row i Open University, London, 1986, str. 11.

862 Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis” (1914) ili Roger Fry, “An Essay in Aesthetics” (1909), iz: Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Balckwell, Oxford, 2002, str. 75–82 i 107–110.

863 Clement Greenberg, *Art&Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1965. ili Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago University Press, Chicago, 1980.

864 Roger Fry “Art and Life” (1917), raspravljano u: Charles Harrison, Fred Orton, “Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge”, iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xi.

865 Clement Greenberg, “Abstract, Representational and so forth” (1954), iz: Francis Frascina, Charles Harrison (eds), *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, str. xv.

866 Clement Greenberg, “Modernist Painting”, iz: Francis Frascina i Charles Harrison (eds), *Modern Art and Modernism / A Critical Anthology*, Harper and Row i Open University, London, 1986, str. 5–10.

867 Charles Harrison, Fred Orton, “Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge”, iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xi.

kreće oko epistemoloških, semantičkih i aksioloških ograničenja koje nameće modernizam. Harrison i Orton ukazuju na tri momenta kritički usmerena na epistemološka, semantička i aksiološka ograničenja modernizma: (1) nasuprot modernističkoj teoriji umetnost je sazajno, a ne samo kulturološki, značajna, (2) sazajni značaj je u modernističkoj teoriji pogrešno prikazan i (3) modernističko pogrešno prikazivanje sazajnog značaja poslužilo je samom modernizmu da se izoluje od suštinskih kritičkih i istorijskih razmatranja.<sup>868</sup> Ako bi se sumirale različite primedbe o modernizmu izrečene u tekstovima *Art&Languagea* i tekstovima o *Art&Languageu*, moglo bi da se zaključi da je modernizam istoricistički projekt, koji prikriva svoj istoricizam, definisan kroz sistem kulturološko spoznatljivih kompetencija poznog kapitalizma, izgrađenih u autonomnim i međusobno začaurenim disciplinama. Odnos teorije i prakse je odnos međusobno odvojenih kompetencija proizvođača, posrednika i potrošača. U tekstu “*Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years*” i uvodnim poglavljima knjige *Essays on Art&Language*, Harrison uspostavlja korekciju izloženog koncepta monolitnog modernizma, definišući umetnost modernizma dijalektikom dominantne grinbergovske struje i kritičkim glasom koji se suprotstavlja dominantnoj liniji:

Ali, svako ko bi pokušao da stvori sveobuhvatnu sliku kulture modernizma sredinom šezdesetih godina naleteo bi na nekoherentnu priču, jer je bilo i drugih imena koja su komplikovala ili čak bila u kontradikciji sa maticom. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Ad Reinhardt i Frenk Stella bili su među onim aktivnim umetnicima pedesetih i ranih šezdesetih godina koji su istraživali i izlagali figuralni jezik diskontinuiteta, paradoksa i anomalije, oni umetnici čija je praksa naizgled bila suprotna reduktivnoj logici Greenbergove modernističke teorije, ili ju je pomerila ka prividnom kraju. Što se tiče same umetničke prakse, u to vreme nije bilo jasno šta su delotvorne alternative dominantnoj tradiciji, a šta su sami njeni ogranci i produžeci – i da li je uopšte razumno praviti neku razliku između njih. Na primer, da li su Stellinge crne slike iz 1959. najnoviji oblik modernističke redukcije ili označavaju kraj struje takvih ideja i predlažu novi način razmišljanja o odnosu slike i objekta.<sup>869</sup>

Ako se prihvati shematika dijalektike grinbergovskog i kritičkog glasa, tada se pozicija *Art&Languagea* može videti kao: (a) kritička pozicija razmatranja uslova realizma u kulturi i umetnosti, (b) zapažanje da je umetnost nestabilan koncept i (c) objašnjavanje i interpretiranje recepcije umetnosti u svetlu procedura koje se ne mogu svesti samo na čitanje umetničkih radova.

Inverzija drugostepenih diskursa, kao praktični i teorijski problem, pojavila se početkom osmadesetih kada je *Art&Language* prešao, uslovno govoreći, sa metajezičke rasprave diskursa umetnosti i teorije indeksa na produkciju slika i slikarstva. Problem inverzije drugostepenih diskursa uokviruje se pitanjima: “Kako je *Art&Language* izveo obrt od teorijske drugostepene ili n-tostepene refleksivne aktivnosti u prvostepenu slikarsku praksu?”, odnosno “Zašto je *Art&Language* izveo taj obrt?!” *Art&Language* je inverziju diskursa izveo postupno: u rasponu od (a) pronalaženja *tokena* za indekse (instalacije u radovima sa indeksima), preko (b) drugostepene upotrebe prvostepene ideološke i političko-propagandne ikonografije u kritičkim i ekscenim spekulacijama i nastupima zajednice tokom druge polovine sedamdesetih godina, do (c) izvođenja koncepta i prakse slikarstva iz hipotetičkih drugostepenih razmatranja semantike, stila, realizma, modernizma itd. U pitanju je nekoliko serija slika. *Art&Language* je prelazio put od slika koje su rezultat teorijskih hipoteza i višestepenih diskurzivnih rasprava ka sve većoj i većoj reprezentativnoj i produktivnoj autonomiji slika u odnosu na drugostepene diskurse i raspravu.

Problem inverzije drugostepenih diskursa inicijalno je obrađen u kratkom razgovoru<sup>870</sup> Ortona sa Harrisonom povodom izložbe *Documenta 7* (1982), u zajedničkim tekstovima “*Manets Olympia and Contradiction*”<sup>871</sup> (1981), “*Art History, Art Criticism and Explanation*”,<sup>872</sup> “*Art&Language Paints A Picture – A Fragment*”<sup>873</sup> i “*Painting by Mouth*”<sup>874</sup> (1982), u Harrisonovim studijama “*The Orders of Discourse: The Artists Studio*”<sup>875</sup> (1983) i “*Art&Language / A Commentary on the Work of the Second Decade*”<sup>876</sup> (1987) i knjigama *A Provisional History of Art&Language* (1982) i *Essays on Art&Language* (1991)

868 Charles Harrison, Fred Orton, “Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge”, str. xiv.

869 Charles Harrison, “*Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years*”, iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 6–7.

870 Odlomak iz intervjua objavljen u: *Documenta 7* vol. 1, Kassel, 1982, str. 226.

871 *Art&Languagea*, “*Manet’s Olympia and Contradiction*”, *Block* no. 5, England, 1981.

872 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, “*Art History, Art Criticism and Explanatian*”, iz: Francis Frascina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 191–216.

873 *Art&Language*, “*Art&Language Paints a Picture – A Fragment*”, iz: *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 48–61.

874 *Art&Language*, “*Painting by Mouth*”, *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 45–55.

875 Charles Harrison, “*The Orders of Discourse: The Artists Studio*”, iz: *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 1–20.

876 Charles Harrison, “*Art&Language / A Commentary on the Work of the Second Decade*”, iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 23–38.

U spisu “The Orders of Discourse: The Artists Studio” Harrison objašnjava status drugostepenih diskursa u radu Art&Languagea, ukazujući na paradoksalnost odnosa sveta umetnosti i metajezika. Slike Art&Language su problematske, a to znači da se postavlja pitanje o nekonsistentnosti i prekidu koji se ukazuje između slika i drugostepenih metarasprava i analiza: (a) da li drugostepeni rad stvara osnove za prvostepenu slikarsku produkciju, (b) da li je u pitanju obrtanje redosleda diskursa ili (c) da li je u pitanju preobražaj drugostepenog u prvostepeni diskurs? Zadržimo se na Harrisonovoj raspravi:

Koncept drugostepenog diskursa možda zahteva objašnjenje. Možemo grubo smatrati da se prvostepeni diskurs koristi u normalnoj praksi. Oni koji ga koriste smatraće da su njegove reference, koncepti i opisi manje ili više sami po sebi razumljivi, koristiće ga instrumentalno i kao komponente upravnog govora. Drugostepeni diskurs će ostati izvan konteksta prvostepenog i sa njegovim elementima će se ophoditi uopšteno kao sa komponentama indirektnog govora: navođenje pre nego upotreba. Opisi i reference prvostepenog diskursa neće biti pretpostavljeni u drugostepenom diskursu, biće identifikovani kao strukturalne komponente prvostepenog diskursa i kao karakteristika njegovih načina delovanja. Drugostepeni diskurs se konvencionalno shvata kao vrsta metajezika pomoću kojeg se termini i koncepti prvostepenog diskursa mogu povezati i analizirati, a njihove reference objasniti. Drugostepeni diskurs treba da je u stanju da uključi prvostepeni – opisujući ono što on opisuje i objašnjavajući ono što on objašnjava – ali i da dâ objašnjenje kako se i, možda, zašto se opisivalo i objašnjavalo.<sup>877</sup>

Opisana shematika drugostepenosti odgovara vitgenštajnovsko-raselovskim koncepcijama hijerarhije metajezika kao jezika o jeziku, koja se beskrajno može proširivati tako što se uvodi nov jezik čiji je objekt i sadržaj jezik nižeg stupnja u hijerarhiji. Globalno posmatrano, rad i egzistencija Art&Languagea od kasnih šezdesetih do sredine sedamdesetih imaju karakter drugostepene ili metarasprave. Kasniji rad je takođe u vezi sa intencijama drugostepenog objašnjenja i interpretacije. S druge strane, ako se izuzmu rani konceptualistički radovi, rad Art&Languagea nema odlike metaumetnosti u onom smislu kako se metaumetnost konstituisala u konceptualnoj umetnosti. Metaumetnost kao jedna od strategija konceptualne umetnosti, na primer, izlaganje naučnih teorija ili predavanja naučnika kao umetničkih radova Bernara Veneta, zasnivala se na prvostepenoj prezentaciji drugostepenih teorijskih diskurzivnih konstrukcija. Metaumetnost je umetnost prvostepene prezentacije drugostepenih ili n-tostepenih diskurzivnih, teorijskih i konceptualnih konstrukcija. Razlozi koji Art&Language odvajaju od metaumetnosti su zanimanja za diskurs i konceptualizacije sveta umetnosti, a ne za proširivanje koncepta, fenomenalnosti i prirode umetničkog dela uvođenjem intelektualnih *ready made*-a. U tom smislu, drugostepeni diskursi su za Art&Language sredstva za uspostavljanje kritičke analize kontradikcija kulture i umetnosti, odnosno njihovih pogrešnih reprezentacija mistifikacija, idealizacija itd. Uobičajen drugostepeni diskurs kritike, istorije i teorije umetnosti konstituisao je hermeneutičke krugove u obuhvatanju relacija produkcije i interpretacije umetničkog dela i sveta umetnosti. Drugostepeni diskurs Art&Languagea, u rasponu od konceptualističkih analiza, preko radova sa indeksima, do rasprave kulturoloških i društvenih uslova umetnosti i kulture, ukazivao se kao eksces i time prekid uobičajenih hermeneutičkih krugova kritike i istorije umetnosti:

Za drugostepeni diskurs, kao i za mnoge druge stvari, bilo je karakteristično to što je posedovao potencijal za prekid hermeneutičkih krugova. Hermeneutički krugovi naše kulture su možda tek marginalna pitanja hermeneutike – značenja kao takvih. To su manipulacioni krugovi. Art&Language je proizveo sopstvene produktivne hijerarhije, sopstvene prvostepene hijerarhije. One su, svakako, potencijalni krugovi i nisu slobodne od manipulacije. Ali takvi krugovi su se ponovo stvarali da bi bili prekinuti. Kultura najčešće ne podržava ove spiralne prekide. To je kultura instrumentalnih manipulativnih krugova.<sup>878</sup>

Prekidi hermeneutičkih krugova su ostvareni: (a) stvaranjem teorije na mestima u kulturi gde teorije nije bilo, (b) izolovanjem, sterilisanjem i prestrukturiranjem govora i pisma sveta umetnosti i kulture u analitičkim i logičkim modelima, (c) postavljanjem diskursa (razgovora, intertekstualnosti) u radovima sa indeksima u centar pažnje na mestima koja su uobičajeno rezervisana za prezentaciju umetničkog dela, (d) ideološkim diskursom rasprave u anglosaksonskoj kulturi naglašenih autonomija umetnosti i kulture u odnosu na politiku, (e) ustanovljenjem jedne konkretne slikarske prakse koja prekida kružnost diskursa itd. Rad na slikarstvu tokom osamdesetih godina je, u okviru istorije Art&Languagea, postavio pitanje o aspektima prekida sopstvenih hermeneutičkih krugova interpretacije objekta, subjekta, razgovora, učenja itd. Na ovaj način postavljen problem hermeneutičkog kruženja ukazuje na to da Art&Language proizvodi sopstvene diskurzivne hijerarhije i sopstvene prvostepene aktivnosti. I, kao što se u jednom vremenu od drugostepenih i n-tostepenih diskursa očekivalo da prekinu interpretativni krug koji povezuje kritiku i produkciju dela, na sličan način se u drugom vremenu očekivalo da produkcija i njoj odgovarajući uzročni lanci generisanja umetničkog dela prekinu

877 Charles Harrison, “The Orders of Discourse: The Artists Studio”, iz: *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 1–2.

878 Charles Harrison, “The Orders of Discourse: The Artists Studio”, str. 4.

utvrđene moći i kompetencije analitičkih, spekulativnih i refleksivnih rasprava Art&Languagea. Harrison ukazuje na tezu da interpretativni krugovi Art&Languagea nisu slobodni od manipulacija, ali da su oni produkovani da bi bili prekidani, a to znači da bi se razotkrili mehanizmi konstituisanja značenja, statusa, prioriteta, kompetencija i pojavnosti dela u umetnosti i kulturi.

U tekstu “Art History, Art Criticism and Explanation” razrađen je problem drugostepenih diskursa sa stanovišta odnosa domoroca i antropologa, odnosno u kvajnovskom smislu odnosa govora domoroca i prevoda antropologa.<sup>879</sup> Po Art&Languageu, kritika i istorija umetnosti uobičajeno pristupaju umetniku na način na koji antropolog pristupa domorocu. Javljaju se dvostruki problemi: (1) kritika i istorija umetnosti prihvataju izjave umetnika kao adekvatna objašnjenja koja ugrađuju u svoje analize i rasprave, na sličan način kao što antropolog smatra da su granice urođeničkog jezika granice njihovog sveta, odnosno (2) kritika i istorija umetnosti nameću svoje shematike umetnosti, prevodeći sa jezika umetnosti na jezik kulture. U tom kontekstu uloga drugostepenog diskursa jeste da opiše i objasni ono što drugostepeni diskurs kritike i istorije umetnosti objašnjava i opisuje, ali i da opiše i objasni razmatranja kritičara i istoričara umetnosti. U tom smislu drugostepeni diskurs će pokazati na koji način i pod kojim uslovima je umetnikovo ponašanje otvoreno uzročnom objašnjenju, pre nego usaglašavanju njegovog govora, rada i delovanja sa eksplanatornim i interpretativnim okvirom kritičara, što vodi izvan urođeničkog sveta ili sveta umetnika, izvan umetnosti, izvan profesionalnog rečnika kritičara i istoričara umetnosti, u traženju termina, koncepata i pojmova koji uzrokuju njegov opis i interpretaciju. Usmerenje pažnje na problem uzročnosti odveo je Art&Language od diskurzivnog uzrokovanja smisaonog konteksta dela ka uzročnom sledu događaja produkcije dela, ka mehanizmima produkcije dela i, konačno, ka samom ontološkom determinizmu i autonomiji dela.

Prekid diskurzivnih interpretativnih hermeneutika Art&Languagea, ustanovljenjem slikarske prakse, bio je postupan proces odrediv kroz četiri stupnja: (a) rad u početku nije bio vođen interesovanjem za samu produkciju, već za termine, argumente i koncepte kojima je produkcija definisana, (b) usledio je pomeraj od umetnika ka slikaru – staviti sebe u rad, (c) uvedeni su estetski kvaliteti slike, autonomni u odnosu na teze i konceptualne okvire diskursa rasprave slikarstva i (d) suočeni su slika i diskurs, ali slika više nije realizacija diskurzivnih teza, već je hijatus (zev) između diskursa o... i dela – naznačeni hijatus ne vodi otkriću transcendentalne istine ili prošivenog boda, već ka prepoznavanju dubljih nivoa kontingentnih istina o kulturi. Pogledajmo, na primer, sliku *V. I. Lenin V. Charangoviča (1970)*, u stilu *Jackson Pollocka*<sup>880</sup> (1980). Prvo, slika nije samo rezultat produkcije estetskog i estetički odredivog objekta, već hipotetički model preispitivanja i demonstriranja koncepata, termina i argumenata kojima je produkcija dva temeljno različita vizuelna estetska i ideološka sistema definisana. Slika je hipotetički presek skupa procedura slikanja apstraktnog ekspresionizma i skupa tema/sadržaja socijalističkog realizma. Ona ima puni smisao kao rezultat i kao povod drugostepene rasprave. Istovremeno, umetnici su postali slikari stavljajući sebe u rad, a to znači pomerajući se od intencionalne rasprave ka traženom modusu za konstituisanje ekstencionalnog u dereformi odredivog specifičnog objekta slikarstva. Umetnik je postao slikar time što je za drugostepenu hipotezu uspeo da uspostavi definisan i specifičan medij, tok procedure generisanja rada i oblik prezentacije rada. Izvesni aspekti ove slike (tragovi poteza i prolivanja boje, odnosi boja, suočavanje apstraktne i prikazivačke forme sa mnoštvom pikturalnih detalja) nisu u jednoznačnoj funkciji diskurzivne teze, već u funkciji autonomnog estetskog postignuća pikturalno uređene površine slike. Izvesni aspekti slike obezbeđuju delimičnu autonomiju slici. Sa znatnim pojednostavljenjem, može se reći da se slika gleda kao slika i bez pozivanja na drugostepeni diskurs. U slučaju Art&Languageovih portreta Lenjina u stilu Pollocka to znači da se ekspresionistički modus prikazivanja ne određuje unutrašnjom nužnošću, psihološkim korelacijama ili proglašima kritike i istorije umetnosti, već interpretacijom uzročnih uslova produkcije dela:

... ekspresivna značenja slike nisu određena autobiografskim i psihološkim proglašima mandarina kulture, već uzročnim uslovima produkcije slike. Izjava o tome šta data slika izražava jeste izjava o njenoj istoriji, njenom uzročnom i generativnom karakteru.<sup>881</sup>

Autori Art&Languagea (Ramsden i Baldwin) ne vide sebe kao ekspresioniste, već pokazuju da žive u svetu u kome je ekspresionizam važeći modus prikazivanja. Drugim rečima, oni rade sa kodovima prikazivanja ekspresivnog i time sa istorijskom uzročnošću kulturoloških modusa rada sa kodovima izražavanja, a ne sa samim izražavanjem emocija, unutrašnjeg stanja itd. Lenjinovi portreti u stilu Jacksona Pollocka su realistički u tom smislu što na prvostepenom nivou pojavnosti slike pokazuju kontradikcije istorijskih i kulturoloških determinisanosti estetskog ustrojstva rada. Slika je

879 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, “The Trobriand Island Problem”, u: “Art History, Art Criticism and Explanation”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 199–202.

880 Art&Language, *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 43–49.

881 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 71.



ikonički trag, za razliku od strukturalne prirode indeksne mape, koji omogućava refleksiju i prikazivanje kontradikcija pod kojima je slika načinjena i prezentovana.

Dimenzija obrta n-tostepenog diskursa u prvostepeni modus slikovnog prikazivanja započet je kao kritički projekt prolaženja i iskušavanja uslova kontradikcija kulture modernizma. Harrison je pisao:

Svi mi hoćemo da iznesemo i izrazimo značenja naših života, da kažemo istinu, ili da proizvedemo njene gizdave varijacije. Ako živiš u kulturi koju karakteriše pogrešna predstava kao strukturalna nužnost rasprostrta kroz njene formacije, tada ćeš se ili zavaravati da su tvoje kulturološke slučajnosti prezentacije neokaljanog značenja koje želiš da izraziš ili se možeš suočiti sa činjenicom da nema sredstva kojim možeš da izneseš i jednostavno iskažeš istinu. Težnja da se naprave istinite slike, u svetu u kome je pogrešna predstava nužnost, neće se ostvariti bez složenosti, apsurdnosti, umornih i prljavih ruku. Skoro sva očita iščitavanja su učitavanja, a vrlo mali broj ljudi se muči oko dubine ove distinkcije. Istina umetnosti će morati da bude primerena mogućnosti istine određene vrste.

Kritika prvostepenog diskursa uobičajene (moderne) umetnosti zahteva razvoj drugostepenih (ili n-tostepenih) diskursa pomoću kojih i u čijim terminima prvi može biti uključen i opisan (delimično objašnjen). Videli smo naš rad kao drugostepeni (ili itd) u ovom odnosu. U ovom smislu naš današnji rad vidimo kao prvostepeni. Bilo bi idealistički zaključiti da smo zbog toga obrnuli red diskursa. Ovo je učinjeno u jednoj konkretnoj praksi koja prekida cirkularnost umetnosti.<sup>882</sup>

U navodu se ukazuje na tri momenta: (a) na prirodu modernizma kao kulture pogrešnih reprezentacija, što implicira složenost umetničkog rada koji se suočava sa kontradikcijama, njihovim uslovima i konsekvencama, (b) na prirodu transformacije rada Art&Languagea od drugostepene u prvostepenu praksu, što implicira status njihove aktuelne slikarske prakse i (c) na prirodu obrta koji nije jednostavno obrtanje redosleda diskursa, već prekid cirkularnosti (između produkcije i interpretacije) umetnosti. U poslednjoj instanci se ne možemo složiti sa Harrisonom – prekid krugova umetnosti je i obrtanje redosleda diskursa, a to znači da su sve novije i novije slike Art&Languagea postajale sve više autonomne u odnosu na drugostepeni diskurs ili istoriju Art&Languagea. S druge strane, tu je Harrison u pravu, prekid (inverzija ili obrt diskursa) nije jednostavni intencionalni čin promene stila, već složena kulturalna transformacija oblika, načina, procedura, interesa, pojavnosti, vrednosti i ciljeva uspostavljanja pikturalnih predstava; da bi se priroda autonomije dela razjasnila ukazaćemo na seriju slika *Taoci (Hostages)* u žanru enterijera (rani *Taoci*) i pejzaža (sa rednim brojem XL i naviše), kao i na razlike autonomije umetnosti u grinbergovskom modernizmu i produkciji Art&Languagea. Prva serija slika *Taoci* korespondira slikarskoj paleti sa razmazanim i razbacanim bojama. Vertikalne i horizontalne trake/pruge presecaju površinu slike, koja je kao paleta razmazanih boja, i referiraju pikturalnoj, a ne doslovnoj specifičnosti slikane površine. Trake su element površine (modernistička dimenzija rastera). One su i površine, kao što je to u sintetičkom kubizmu realizovano, koje uvode plastički element. Plastički element kao trodimenzionalni i iluzionistički treba razlikovati od pikturalnog neiluzionističkog plošnog elementa. U trakama se mogu, na primer, prepoznati fragmenti iz slika muzeja (ornament tavanice itd). *Taoci* izgledaju kao apstraktne slike, ali one to nisu – one referiraju i ukazuju na apstraktne slike, pa su u tom smislu indeksnog karaktera. U kontekstu Art&Languageovih prekida cirkularnosti umetnosti i cirkularnosti drugostepenih diskursa, opisana struktura slike ukazuje na to da one u ontološko-pikturalnom smislu nisu apstraktne slike, ali da su kao oblik reprezentacije u dijalogu sa apstraktnim slikama. To što su u dijalogu sa apstraktnim slikama znači da je umetnost otvoreni mogući svet kome su one upućene. Njihova upućenost na umetnost jedna je od instanci njihove autonomije u smislu umetničke i estetske autonomije. Pri tome, slike komplikuju čitanje kompozicije sinhronicitetom relacija ili dijalogom apstraktnih, figurativnih, ekspresivnih, ikonografskih ili tehničkih kompetencija. U pitanju je sinhronicitet upotrebe pikturalnih elemenata na doslovan i na metaforičan način. Ovi radovi su realistički, jer su načinjeni od onoga od čega su mogli da budu načinjeni. Niz kasnijih slika (*Hostage* XL, XLI, ..., LXXIV) nastao je tako što je na akademski naslikan pejzaž sa drvoredom prislonjeno staklo dok je boja na površini slike bila vlažna.<sup>883</sup> Rezultat je suočenje dva prikazivačka modusa: akademskog realizma i konkretizma koji uvažavaju pikturalnu posebnost i materijalnu specifičnost vlažne slike pritiskute staklom. Slike iz ove serije ništa ne razrešavaju, već svoje potencijalne različite i hibridne aspekte i njihove strukturalne ostavljaju otvorene. To znači da su sinhrono prisutni aspekti slika i njihove strukturalne u različitim mogućim svetovima različitim konceptualizacijama, produktivnih potencijalnosti, logike i estetskog uzglobljenja. Pojam otvorenosti i neodređenosti Harrison razrađuje tvrdnjom da se iz njih ništa ne može pročitati što nije precrtano značenje, odnosno da su značenja u procesu realizacije slike intencionalno odstranjena. Fraze otvorenosti značenjima različitim mogućih svetova, precrtana značenja i odstranjena značenja samo su različite semantičke procedure sa istom funkcijom: sliku treba ustanoviti kao neodređen semantički sistem potencijalnih

882 Odlomak iz intervjua, u: *Documenta* 7 vol. I, Kassel, 1982, str. 226.

883 Videti ilustracije uz tekst Davida Batchelora, "The Archeology of Surf / Notes on Recent Paintings by Art&Language", *Artscribe*, London, Jan-Feb. 1991, str. 71, 74.

značenja i potencijalnih osujećenja. Harrison je u prvom spisu o ciklusu slika *Taoci* dao sledeću deskripciju i interpretaciju otvorenog i višesmisleno neodređenog statusa slika:

Slike *Taoci* teško je videti jasno. Kada gledamo sliku, težimo da je sebi predstavimo. Pitamo se šta mi to vidimo, a reči koje pronalazimo teže da to lociraju u bliskoj kulturalnoj geografiji, svet komponovan od konceptualnih kontrasta. Između površine i dubine, između koincidencije i nasleđa, između apstrakcije i figuracije, između autentičnosti i plagijata, između ikonoklazma i idolatrije, između reči i slike, između jezika i umetnosti, mi održavamo određene distinkcije koje su socijalizovane navike naše kulture. Da bi se oslobodili od ovih različitih oblika navika, strahujemo da bi trebalo da podstaknemo disartikulaciju sveta i da presuđujemo nekoherentno. *Taoci* zahtevaju da se izložimo ovoj opasnosti – ili da ih ne vidimo. Pratiti pitanja njihovog identiteta znači konfrontirati očevide konceptualne kontraste kao aktuelne trenutke konceptualnih dihotomija. Za svaki termin razlikuje se odgovor, oni nude kontradikciju, odsustvo, sliku tog prividnog drugog koga svako označavanje isključuje. Ako ovo nisu lekovite slike one nisu ništa.<sup>884</sup>

Opisana hermeneutička zbrka, pre nego hermeneutička kružnost, može se opisati sa intencionalnim modelima koji vode složenim, višeznačnim i otvorenim konceptualizacijama pikturalnih i plastičkih nekoherentnosti površine: (1) slike *Taoci* su rezultat zahteva za estetskim integritetom umetničkog komada (kriterijumi uravnoteženja, usaglašenosti, celovitosti), ali i strukturiranja slike kao ironijske interpretacije i invertovanja estetskih zahteva, (2) slike imaju indeksni karakter, naznačen procedurama realizacije i strukturiranja kompozicije, tj. one ukazuju na konsistentne puteve konceptualizacije i građenja slike, ali one nagoveštavaju i to da je indeksni karakter iluzija, da se njim prikriva stvarna istorija slike i da eksplicitni putokazi (indeksi) najčešće vode u pogrešnom smeru i (3) kompozicija površine je takva da ne pruža sigurne kriterijume razlikovanja doslovnog i figurativnog, ekspresivnog i intencionalnog, proizvoljnog ili slučajnog, a to znači da nije sigurno da li je slika produkt i talac, otuda i potiče naziv slika, moći estetičkog diskursa ili je evidencija skeptičkog i otuđujućeg postupka produkovanja umetnosti koji nas suočava sa evidencijama ispražnjenosti i gubitka.

U vezi sa slikama iz serije *Taoci* bitna je i teza o statusu površine u slikarstvu. Harrison naglašava da ove slike animiraju odnose figure i pozadine, a da je temeljno svojstvo modernizma da modernizuje i istorizuje te relacije u domenima kritičkog rada sa slikarstvom.<sup>885</sup> Poenta ove teze za *Art&Language* nije u ograničenju pojavnog domena slike, što je modernistički ideal grinbergovskog postkontovskog pročišćenja slikarstva, već u utvrđivanju područja u kome se nalaze ograničenja. Harrison ukazuje na nekoliko primera: Lucas van Valckenborch, *Zimski pejzaž* (1586), Monet, *Sneg u Argenteuilu* (1873) i *Art&Language, Impresionizam ponekad vraća u budućnost* (1984).<sup>886</sup> U predloženoj interpretaciji, sneg na površini slike ukazuje se kao karakterističan indeks koji redefiniše i precrtava reprezentativnu (mimetičku) strukturu. Prikazani sneg je precrtavanje plastičkog karaktera plohe u ustanovljenju modernističke autonomne pikturalne uređenosti površine slike. Harrison naglašava da reprezentacija i koncept snega nisu jednostavne metafore za slike sa nežnom dekonstruktivnom površinom, već su sredstvo koje upućuje na tehničke probleme precrtavanja, brisanja i prekrivanja. Možemo reći da je predstava snega na slici za *Art&Language* tehnički okvir ishodišnog modernističkog obrta od slike pod opisom i slike sa referencom u sliku kao autonomno određivu pikturalnu površinu. Prekrivanje površine snegom, to u tehničkom smislu znači belom bojom, pomera dominantni karakteristični aspekt reprezentacije u slici (što je tradicionalni prikazivački modus) u dominantni karakteristični aspekt dešavanja ili događaja sa slikom (što je temeljni modernistički modus). Cilj *Art&Languagea* nije da rekonstruiše puteve modernizma, modernističke proceduralnosti i modernističke estetike, već da pokaže potencijalne mogućnosti transformacije modernističkog modusa, konstituisanog oko vizuelne i konceptualne strukturalne i aksiološke uređenosti pikturalne površine. Smer transformacije modernističkog modusa određen je pitanjem kako rekonstituisati realizam iz površine, a to znači kako transformisati konceptualnu osnovu definisanja pikturalne površine, kako promeniti kriterijume istinitosti i kako razjasniti (konceptualno i proceduralno) uzročne linije uspostavljanja značenja slike?

## Teorije realizma

Izvesni pojmovi se mogu smatrati i indeksnim karakterizacijama pojedinih perioda i oblika rada *Art&Languagea*. Pojmovi kao što su kvaziontološki i intencionalni objekt odrednice su rane konceptualističke faze preispitivanja statusa umetničkog objekta. Pojmovi "indeks" i "mapa" odrednice su pozne konceptualističke faze lociranja i rasprave mogućeg sveta razgovora u okvirima *Art&Languagea*, a pojam realizam, mada uveden u drugoj polovini sedamdesetih, odrednica je slikarskog rada tokom osamdesetih godina. Termin i koncept realizam je u radu *Art&Languagea* izveden iz tri različita,

884 Charles Harrison (ed), *Hostages*, Lisson Gallery, London, 1988, str. n.n.

885 Charles Harrison, "On the Surface of Painting", iz: *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 175–205.

886 Charles Harrison, iz: *Essays on Art&Language*, ilustracije na str. 176, 177 i ilustracija br. XI.

njihovim radom povezana, konteksta: (1) iz marksističke teorije i estetike, (2) iz predistorije modernizma i (3) iz analitičke filozofije. Pojam realizma je iz marksističke teorije i estetike primarno preuzet kao oblik prikazivanja suprotan modernističkoj autonomiji, apstraktnosti i nesemantičnosti. Drugim rečima, za Art&Language su bitni različiti primerci socrealističkog slikarstva i propagandno-utilitarnih ikonografija. Preuzimanjem, u vitgenštajnovsko-dišanovskom smislu upotrebom, ili u derideovskom smislu citiranjem (kolažiranjem-montažom), socrealistička ikonografija je uvedena u shematiku indeksnih-sintaktičkih operacija koje su činile temelj i okvir rada Art&Languagea. Dok je njujorški Art&Language bio zaokupljen različitim revizionističkim levičarskim modusima (od kritike teorije frankfurtske škole, preko maoizma, do sindikalizma i feminizma), engleski Art&Language je bio koncentrisan oko pitanja klasičnog istorijskog materijalizma (problema istorije, klasne strukture društva, odnosa proizvodnje, baze i nadgradnje) i spekulacija frankfurtske kritičke škole. Njujorški i engleski deo grupe-pokreta prvenstveno su se razlikovali po društvenim i kulturnim aspektima, Engleske kao tradicionalno klasnog kapitalističkog društva i Njujorka kao megalopolisa postindustrijske, imperijalne i tehnokratske strukturiranosti. Engleske autore je ka klasicima marksizma vodilo i njihovo pretežno akademsko interesovanje za utemeljenu teoriju, a njujorške autore pomodno i aktivističko interesovanje za aktuelnu društvenu teoriju. Zanimanje za realizam izvedeno je: (a) iz ekonomskih i socioloških spisa klasičnog marksizma u smislu prepoznavanja istorije i društva kao spoljašnje realnosti u odnosu na aktuelnu kulturu i umetnost, (b) iz Lukacheve estetike kao temeljne estetike socijalističkog realizma, koju su oni videli kao transformaciju uzročnih istorijskih i klasičnih analiza u teoriju realizma kao stila utilitarnih funkcija i u tom smislu kao antimodernističku i (c) iz Benjaminovih, i delimično Brechtovih, zamisli kritičke levičarske teorije i umetničke prakse koja nije antimodernistička, već koja anticipatorski prožima probleme prikazivanja, intertekstualnosti umetnosti i ideologije, kao i modernistički inovacijski potencijal. Umetnost se posmatra kao produkcija slika determinisanih njihovim društvenim i istorijskim okruženjem. Kritički rad sa realističkim pretenzijama locira, opisuje, objašnjava i interpretira prirodu i istoriju okruženja u kome se, na primer, slika produkuje. Interesovanje za predistoriju modernizma seže do sredine devetnaestog veka i locira se oko Courbetovog realizma. To znači, a na Art&Language je znatnog uticaja imao istoričar umetnosti T. J. Clark,<sup>887</sup> da su se oni locirali oko pitanja realizma kao stila koji je diferenciran specifičnim žanrovima i time definisan kao modus prikazivanja a ne kao sistem pikturalnih korespondencija zasnovanih na shematici ogledalne slike. Courbetova velika slika *Umetnikov atelje / Realna alegorija koja određuje sedam godina mog umetničkog života* (1855) za njih je paradigmatički primer transformacije naivnog realizma u stilski realizam. Naivnim realizmom se naziva realizam utemeljen na uverenjima da slikovna reprezentacija konvergira prikazivanom objektu u svetu na osnovu sličnosti, iluzionistički postavljene kompozicije i tehničkog (slikarskog) perfekcionizma. Stilski realizam, kritički realizam kasnog Courbeta, polazi od uverenja da to što slika ima referencu (ekstencionalni objekt) ne znači da ona iluzionistički ili na osnovu sličnosti postiže podudaranje sa objektom u svetu ili da konvergira objektu u svetu, već da semantički uspostavlja i daje referencu ka objektu u svetu. To što semantički referira prema objektu u svetu znači da se uspostavljaju intersemiotičke veze slike i objekta u svetu. Intersemiotičke veze objekta i slike su uspostavljene kao prećutna ili javna pravila stila. Zamisao žanra je tu kodifikovani, prepoznatljiv i upotrebljivi model rešenja slike, koji slici obezbeđuje status prikazivačke slike i razumevanja reference. Ovo bi ukratko bilo progudmanovsko čitanje Courbetove slike sa pozicija Art&Languagea. Argumenti za takvo čitanje su upravo u Courbetovom terminu realna alegorija, gde termin ili indeks alegorija ukazuje na diskurzivno okruženje kojim se uzgobljuje status slike kao realističke slike pozivanjem na semantizaciju, a ne na vizuelnu konvergenciju. S druge strane, Courbetova pozicija levog intelektualca za Art&Language označava ishodišnu liniju kritičkog modernizma kao alternative nekritičkom, visokom, estetizovanom i autonomnom modernizmu. U naznačenoj shematici Courbet je ishodišni umetnik, a Walter Benjamin ishodišni teoretičar, kritičkog i emancipovanog politički orijentisanog modernizma. Za Art&Language je realistički koncept modernizma koncept dijalektičke borbe kritičkog i autonomnog modernizma čije semantizacije predstavljaju specifičnu društvenu posledicu i kao takve mogu biti mistifikujuće, doslovne, invertovane itd. Kako je dijalektika modernizma posledica društvenog okruženja, ona je time bitno politički, zatim ideološki određena. Pokazuje se da je autonomija oblik političkog i ideološkog uzgobljenja modernizma koji se istorijski menja. Baudelairova i Courbetova autonomija umetnosti, koja je omogućila koncepciju realne alegorije, razlikuje se od hladnoratovske grinbergovske autonomije slikarstva upravo po političkim referencama i odnosom prema makrokulturi. Kasna Courbetova autonomija slikarstva vodi od koncepcije ogledalne reprezentacije ka koncepciji semantike reprezentacije, a grinbergovska autonomija, pored formalnih učinaka specificiranja plohe kao dominantne analogije slike, biva i produkt hladnoratovskog anglosaksonskog pariranja sovjetskoj politizaciji umetnosti izolovanjem umetnosti od konkretnih ideoloških interesa, ciljeva i ideala, a to znači definisanjem umetnika kao izolovane individualnosti ili psihološkog subjekta naspram društvenog i kolektivnog subjekta. Polazišta Art&Languagea, izvedena iz analitičke filozofije, sadrže i jednu protivrečnost, pošto Art&Language gradi epistemološki realizam na uzročnoj teoriji značenja

887 T. J. Clark, "On the Social History of Art", iz: *Image of the People / Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988, str. 8–20.

Davidu Kaplana<sup>888</sup> i kritičkom nominalističkom relativizmu Nelsana Goodmana.<sup>889</sup> O uzročnoj teoriji značenja će biti reči uskoro, a ona okvirno označava postojanje uzročnog sleda događaja između jezika (na primer, ličnih imena) i objekata u svetu koji on (ona) označavaju, a sve to je primenjeno na slikarstvo. Goodmanov kritički nominalistički relativizam je: (1) kritički, zato što jezik ne uzima kao stvar po sebi ili prirodni poredak stvari već kao kulturalni potencijal prikazivanja sveta, a istovremeno svet vidi i razume kao autonoman i nezavisan od naših različitih verzija sveta kojima se mi približavamo i udaljujemo od njega, drugim rečima, kritički diskurs ovde znači diskurs preispitivanja granica i uslova produkovanja verzija sveta i njihovo razlikovanje u uobičajenom poistovećivanju sa svetom, (2) nominalistički je zato što status jezika ili simboličkih sistema netipičnih za prirodne jezike vidi kao složenost normi, pravila, kompetencija, konsenzusa itd. i (3) relativistički je zato što priznaje punovažnost i smislenost različitih verzija sveta.<sup>890</sup> Uspostavljanje konzistentosti uzročne teorije značenja, koja je u biti realistička, i kritičkog nominalističkog relativizma, koji je relativistički, Art&Language ostvaruje tezom da nominalistički, i time relativistički, jezički i kulturološki aspekti realnosti društva nisu direktni proizvod individue, već rezultat uklapanja individue u društveno ustrojstvo determinisano istorijskim odnosom baze i nadgradnje – tj. realnim odnosima izvan uma i teorije subjekta. Ova distinkcija pokazuje da u kulturi i umetnosti postoji razlikovanje odnosa na primarnom (prvostepenom) nivou konsenzusa, odluke ili dogovora o značenju pojedinačnog znaka, izraza ili iskaza, ali da je sama mogućnost simbolizacije, izražavanja i izricanja, kao kulturalna kategorija, uzrokovana istorijskom materijom izvan jezika. Ovo je čvor u kome se shematike analitičke filozofije povezuju sa istorijskom analizom marksizma u konstituisanju dijalektičke teorije značenja. Za naivni realizam portret prikazuje lice ili telo modela zato što je slika od (picture of) lica ili tela. Fraza slika od, u kontekstu naivnog realizma, označava zamisao odraza ili ogledalnog odslikavanja, tj. ontološku vezu lika i prikaza. U kritičkom realizmu, kakav zastupa Art&Language, fraza slika od označava složenost društvenih, istorijskih, stilskih uslova koji konstituišu mogući svet uspostavljanja reference i objekta prikazivanja, pošto ni objekt, ni referenca, ali ni reprezentacija ne mogu biti to što jesu izvan datih klasnih, istorijskih i stilskih uslova. Objašnjenje i interpretacija generisanja umetničkog rada moćnije je sredstvo nego što je objašnjavanje ikoničkog potencijala zasnovanog na sličnosti, iluzionizmu, vizuelnoj konvergenciji itd. Ishodišni konteksti (marksizam, predistorija modernizma i analitička filozofija) povezuju se intertekstualno u kritičkom dijalogu sa konceptima žanra (žanr portreta, ateljea, muzejskog enterijera ili pejzaža), epistemološkim uslovima ustanovljenja reprezentacije i izvođenja shematike istorijske uzročnosti iz uzročne teorije značenja i sa generičkim putevima realizacije slike. Stavovi i odrednice Art&Languagea se čitaju kao inverzije i argumentacije inverzija temeljnih postulata modernizma. Oni polaze od toga da je realizam u epohi modernizma marginalna umetnost i kao marginalnu je prepoznaju, definišući je kao kritiku modernizma. Na primer, ako su tipični postulati modernizma Fryjev:

U novoj indiferentnosti prema prikazivanju manje nas zanima veština, a znanje nas uopšte ne zanima.<sup>891</sup>

i Greenbergov stav:

Umetnost je stvar iskustva, a ne principa.<sup>892</sup>

tada Art&Language realistički rad tumači kao oblik prikazivanja povezan sa problemima veštine i znanja, odnosno oni pokazuju da je umetnost stvar principa, a ne samo iskustva. Za razliku od modernističkog stava da umetnički čin prethodi diskursu, njihov stav je da diskurs prethodi stvaralačkom činu, a to znači da kritička i saznavna dimenzija umetničkog rada ne slede nakon umetnosti, već da su njen konstitutivni deo. U naznačenim inverzijama temeljni je epistemološki zahtev koji umetnost određuje kao saznavno bitnu i insistira na ulozi istorijske i uzročne determinisanosti pojavnosti umetničke slike. Ekspresivni i bihevioralni karakter modernizma ostvarivao se postignućem efekta, a realizam Art&Languagea se ukazuje kao proboj iz sveta postignutih efekata u svet uzročnih uslova. Vizuelna pojava i značenja slike su u polju istorijske uzročnosti koja je pre fatalistička nego programska. Poslednje zapažanje je bitno, pošto ukazuje na to da uzročnost koju otkriva, raspravlja i analizira Art&Language ne determiniše produkcija kulturalnih veza i odluka subjekata sveta kulture i umetnosti (što bi bila pragmatička dimenzija), već karakter istorijskih procesa koji nadilaze odluke u produkciji subjekta (što bi bila fatalistička dimenzija). Realistički fatalizam Art&Languagea je materijalistički, pošto ne vodi ka transcendiranju preko umetnosti, već ka ospoljavanju i objašnjenju društveno produkovanih mehanizama prikazivanja i izražavanja. Ako se poveže epistemološka i materijalistička dimenzija interesovanja Art&Languagea, tada se njihov realizam može odrediti kao epistemološki materijalizam u funkciji vizuelnog prikazivanja. Istorija interesovanja

888 David Kaplan "Quantifying In", iz: *Words & Objections: Essays on the Work of W. V. Quine*, Reidel Dordrecht, Holland, 1963, str. 178–214.

889 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Co. Indianapolis, 1976.

890 Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, str. 39.

891 Roger Fry, "Art and Life" (1917), raspravljano u: Charles Harrison, Fred Orton, "Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge", iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xi.

892 Clement Greenberg, "Abstract, Representational and so forth" (1954), iz: Francis Frascina, Charles Harrison (eds), *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, str. xv.



Art&Language, Gustave Courbetova sahrana u Ornanu izražena..., 1981.



Gustave Courbet, *Sahrana u Ornanu*, 1849–50.

Art&Languagea za realizam otkriva se, mada se oni tada još ne identifikuju sa realizmom, u raspravama statusa umetničkog objekta krajem šezdesetih, da bi se zatim locirala u kritici apstraktne umetnosti, radovima sa propagandnim levičarskim ikonografijama i preispitivanjima različitih marginalnih realističkih tradicija u okvirima kulture XX veka (ratno slikarstvo, grafiti, propagandni plakati, politički simboli itd). Atkinsonova knjiga *Notes*<sup>893</sup> (1976), mada je nastala u vreme kada je on istupio iz Art&Languagea, predstavlja rani konsistentni primer analize i rasprave problema koji se mogu podvesti pod zajednički naziv realizam. Jedna od Atkinsonovih opsesivnih tema su ratni crteži britanskih vojnika iz Prvog svetskog rata. Ratni crteži su sa modernističkog stanovišta marginalni dokument bliži istorijskim i kulturalnim studijama nego objektima visoke umetnosti. Atkinson ih kao takve prepoznaje i suprotstavlja ideologiji modernizma. On suprotstavlja reprezentativne aspekte ratnih crteža aspektima modernističke strukturalne uređenosti slikovnog polja. Suprotstavljeni aspekti su: (a) karakter istorijske reprezentacije i karakter figurativne reprezentacije generisane u okvirima kolektivne društvene situacije, naspram (b) individualnog, sinhronijskog, strukturalnog, izražajnog i neprikazivačkog modernističkog slikarstva. Drugi bitan aspekt Atkinsonovih analiza je reinterpretacija i aktuelizacija Brehtovog pojma *gestus*. Po njemu *gestus* ima dijagramski karakter kojim je demonstrirano kako je umetničko delo načinjeno ili izvedeno. Ako *gest* ima takvu funkciju, tada se on može povezati sa shematikom indeksa iz teorije Art&Languagea. Definicija gesta u shematici indeksa koja uvodi i pojam istorijske lokacije glasi: dijagramski karakter je lociran indeksom koji precizira istorijsko, tj. temporalnu i/ili prostorno-geografsku lokaciju. Zamisao gesta je model rekonstrukcije generičkih puteva realizacije umetničkog dela, a to znači puteva transformacije pojavnosti slike u značenja i odnosa reprezentativnih modusa kao semantičkih konstrukcija i društvene nadgradnje kao konteksta i uzroka umetničke produkcije. Pozivajući se na Marxovu literaturu, Atkinson je umetnost interpretirao u terminima baze i nadgradnje razumevanjem relacija umetnosti i kulture kao politički i ideološki određenih relacija. Tumačeći jedan mogući svet (baze i nadgradnje, odnosno ideološke determinisanosti) kao spoljašnji subjekt, on je formulisao osnove realističke teorije umetnosti koja se ukazuje kao: (1) interpretacija i, u diskurzivnom smislu, produkcija sveta umetnosti zasnovanog na reprezentativnim modusima, (2) lociranje generičkog traga (*gest*) produkcije koji je indeks i (3) interpretiranje indeksa kao lokacije u istorijskom produkovanju vizuelne reprezentacije. Sva tri uslova se prepoznaju, na primer, u istorijskim ratnim crtežima i slikama, pošto ratne slike i crteži nude refleksivne funkcionalne relacije čije su karakterizacije: (a) da je slikom prikazan događaj – na primer, događaj iz rata 1914–18. je sadržaj slike i (b) da je događaj deo (nosilac) prakse produkcije dela, tj. stvaranja umetnosti. Ideja događaja kao prikaza i kao onoga što omogućava prikazivanje smešta sliku u red uzročnog sleda stvari. Tu je u pitanju hjumovska empirijska veza koja utvrđuje da je uzročna veza realna veza događaja. Marksistička dimenzija se prepoznaje u tome što uzročna veza događaja nije bilo koja veza, već istorijska povezanost i time istorijska uzročnost baze i nadgradnje.

U prvoj fusnoti teksta “The Ratification of Abstract Art”, koji je Art&Language ponudio kao razvoj kritike apstraktne umetnosti, iznete su temeljne odrednice realističke materijalističke epistemologije:

Termin realizam se ovde ne koristi kako bi ga koristili socijalisti da označe podudarnost sa Courbetom. Nužno je protumačiti našu upotrebu termina, posebno u relaciji sa materijalističkim konceptom. Jedna epistemologija je materijalistička ako, i samo ako, ispunjava kriterijume slične onima koji slede (može biti da pri ispunjavanju ovih kriterijuma ne izgubi sva prava da bude epistemologija u tradicionalnom smislu, ali ipak):

1. Razlikuje nezavisnu realnost od objekta znanja. Sada nezavisna realnost znači nezavisna od subjekta koji stiče znanje, od procesa stvaranja tog znanja i od samog znanja (gde je kasnije interpretirano kao značenje propozicija koje su to znanje, značenja rečenica itd. kojima je to znanje saopštavano).
2. Primerenost (ne kao takva korespondencija) objektu znanja (odgovaranje?) neka je vrsta konačnog standarda pomoću koga saznajni status misli ili teorije (ili?) može biti izdvojen i ocenjen.
3. Misli, ideje, znanje nezavisno su realni: tj. ne zavise od misli.
4. Misli nisu *sui generis*, već su uzrokovane u (društvenoj) aktivnosti ili praksi.

Prva su dva kriterijuma realistička: sva četiri su materijalistička (u eksperimentalnom i diskurzivnom smislu). Da li neka ideologija, bliska nenaučnom, zadovoljava neki od ovih kriterijuma?<sup>894</sup>

Opisana realistička koncepcija je epistemološka i materijalistička i ima dva nivoa značenja: (I) analitički nivo kojim se utvrđuje pojam realizma kao teorije čiji su kriterijumi vanteorijski i od teorije nezavisni (prvo i drugo tvrđenje), zatim se on analoški proširuje na znanje i um koji ne zavise od produktivnog potencijala uma (treće tvrđenje) i na uvažavanje netranscendentnih, a to znači uzročnosti spoznaje i (II) metafizički nivo kojim se prvo, drugo, treće i četvrto tvrđenje definiše kao materijalističko, zato što se spoljašnja realnost ne vidi samo kao spoljašnja, već i kao materijalna. Materijalistička dimenzija je bitna, pošto u fatalističkom smislu društvene odnose i praksu vidi kao autonomne od

893 Terry Atkinson, *Notes*, Robert Self Publications and The Midland Group Gallery, 1976.

894 Art&Language, “The Ratification of Abstract Art”, iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 248–249.

potencijala uma, teorije ili jezika, nasuprot strukturalističkom relativizmu koji društvene odnose i praksu vidi kao produkt diskurzivnih moći subjekta i kulture. Kada se opšte dogme filozofskog realizma primene na umetnost postaju problematične pošto se suočavaju, s jedne strane, zahtevi realističkih pretpostavki (ili dogmi), a, s druge strane, zahtevi realizma kao stila i načina prikazivanja. Zahtevi stila i filozofskih pretpostavki (ili dogmi) ne moraju da se podudaraju. U tom smislu za Art&Language razmatranje uslova realizma nije stvar dešifrovanja ili čitanja umetničkog dela, već analize onoga što je učinjeno, kako i zašto je učinjeno baš u određenim društvenim i istorijskim uslovima. Realizam kao metod analize (ili pozadinska teorija analize) zahteva da se preispitaju neadekvatnosti i slučajnosti, odnosno pogrešne reprezentacije konteksta u kome se delo izvodi i razmatra:

Realizam, kako ga mi shvatamo, zahteva da neadekvatnosti i slučajnosti takvih konteksta budu pretpostavljene, ne zato što nema realnog sveta ili zato što nema empirijskih evidencija, već zato što nemamo razloga da očekujemo konvergenciju bilo kog lingvističkog prikaza ili pikturalne reprezentacije i sveta. Realizam nije stvar korespondencije ili konvencija korespondencije. U ovome je modernistička teorija uvek bila u pravu. On je stvar toga kako, na kojoj osnovi, može da se razvija proces kritike i korekcije bilo kog prikazivanja.<sup>895</sup>

Zapaža se protivrečnost između stava iz opštih filozofskih pretpostavki o realizmu da je primerenost objektu znanja neka vrsta konačnog standarda pomoću koga saznavni status misli i teorije može biti izdvojen i ocenjen i Harrisonovog i Ortonovog zapažanja da realizam nije stvar korespondencije, već kritike prikazivanja, pošto lingvistički i pikturalni sistemi ne konvergiraju svetu. Ove dve pozicije izgledaju protivrečne ako se posmatraju u istoj diskurzivnoj ravni (u okviru diskursa istog stepena), međutim one pripadaju različitim lokacijama u hijerarhiji metajezika. Konstatacija da slika ili diskurzivni opis ne konvergiraju svetu je prvostepeni i duguje Goodmanovoj kritici sličnosti i prikazivanja zasnovanog na pikturalnoj sličnosti, iluzionizmu i direktnoj percepciji, odnosno duguje razumevanju stilskih i žanrovskih konvencija, koje su konvencije semantike prikazivanja (denotiranja, davanja reference), a ne postignuća vizuelne podudarnosti i pikturalnog identiteta originala i lika originala na površini slike. Konstatacija da je primerenost objektu znanja neka vrsta konačnog standarda pomoću koga saznavni status misli ili teorije može biti izdvojen i ocenjen je drugostepena i ukazuje na: (1) sliku ili diskurzivni opis kao na reprezentaciju, a ne kao na konstrukciju, izraz ili kolaž/montažu itd. – to znači da se realističkim definiše onaj produkt koji ima referencu, a ne samo onaj produkt čija je referenca jednostavna čulno pojavna (vizuelna) korespondencija objekta i odraza objekta i (2) slika ili diskurzivni opis su reprezentacije, a spoljašnje stanje stvari (svet) njihov kriterijum valjanosti, ne samo u pitanju statusa reprezentacije, već i u pitanju uzročnih uslova nastanka slike ili diskurzivnog opisa. Kao široki pojam realizma, koji zadovoljava epistemološke, materijalističke i stilske karakterizacije, a nije ograničen na jednostavnu korespondirajuću strukturu odraza, prihvata se sledeća shematizacija:

Izjava o tome šta data slika izražava izjava je o njenoj istoriji, uzročnom i generičkom karakteru.<sup>896</sup>

Harrison u retrospektivnom razmatranju koncepcija realizma<sup>897</sup> razlikuje tri karakteristična međusobno povezana pristupa: (1) Realizam, sa velikim R, kao termin istorije umetnosti kojim se određuju stilski i žanrovski okviri, (2) realizam kao filozofski koncept, (3) realizam kao obaveza u produkciji kulture. Pri tome, sve tri koncepcije realizma su u različitim i promenljivim odnosima, koji mogu biti, a to je za kasni Art&Language čest slučaj, podržani ili destruisani ironijom i ironijskim potencijalom kritike modernizma i inverzijama višestepenih diskursa. Ironijska dimenzija diskurzivne i pikturalne produktivnosti Art&Languagea je semantički aspekt koji nekonsistentnosti filozofske i stilske koncepcije realizma povezuje sa realnim stanjem stvari kulture, odnosno sa pogrešnim i lažnim reprezentacijama kulture koje se nude kao njena realna pojava i prisutnost. Jedan karakterističan primer ironijske metodologije je rad *Flags For Possible Organisations*<sup>898</sup> (1978). U ovom radu je za izmišljenu političku organizaciju napisan politički program i napravljene su zastave. Produkovana politička fikcija je realistička zato što su znamenja fiktivne političke organizacije izvedena iz materijala relevantne političke prakse i teorije. Ona je ironijska zato što je *hijatus* između fiktivnog produkta Art&Languagea i relevantnog ideološkog praktičnog i teorijskog konteksta.

U produktivnom slikarskom radu od Lenjinovih portreta u stilu Jacksona Pollocka, preko slika ateljea i muzeja do *Talaca* uočava se lociranje problema žanra i otvorenosti koncepta. Opozicija žanra i otvorenosti koncepta središnji su slikarski hijatus suočenja uzročne analize i gudmanovskog nominalizma. Na primer, ako uporedimo slike *Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka II*, *V. I. Lenjin Čarnigoviča (1970) u stilu Jackson Pollocka*, i *portret V. I. Lenjina iz jula*

895 Charles Harrison, Fred Orton, "Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge", iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xix.

896 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 71.

897 Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, fusnota 37, str. 287–288.

898 Art&Language, *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, fusnota 2, str. 242.

1917 maskiranog kapom i radničkim odelom, u stilu Jacksona Pollocka II<sup>899</sup> suočićemo se sa tri različita slučaja recepcije. U prvoj slici je nemoguće prepoznati Lenjinovo lice, naslov slike uspostavlja referencu između gestualne prapolokovske slike i portreta koji treba da prikaže Lenjinov lik. U drugoj slici, koja na prvi pogled potvrđuje Pollockovu proceduru prosipanja boje (*dripping*), razaznaje se kontura Lenjinovog poluprofila, drugim rečima, naslov slike samo je potpora ili indeksni putokaz u traženju skrivenog lika u strukturi prosute boje. Treća, crno-bela slika, nastala u maniru kasnih Pollockovih crno-belih portreta, eksplicitno se prepoznaje kao slika u žanru portreta. U tom smislu Harrison je pisao:

Zadovoljavajuća posledica slika Lenjin/Pollock bila je i ta da one služe za dijagnozu određenih kulturalnih pozicija posmatrača. Oni se grubo mogu podeliti u četiri grupe:

1. Oni koji mogu videti Lenjinovu glavu.
2. Oni koji je ne mogu videti i to ih ne zbunjuje.
3. Oni koji ne mogu videti Lenjinovu glavu, ali pokazuju da bi je mogli videti.
4. Oni koji je ne mogu videti i to ih zbunjuje.<sup>900</sup>

Vizuelni i semantički potencijal slika, koji kod posmatrača izaziva zadovoljstvo otkrivanja lika ili zamišljanja lika u slici, aspekt je tradicionalnog iluzionističkog slikarstva, a vizuelni i semantički potencijal iznenađenja, obmane, provokacije, dekonstrukcije lika i upotreba ekspresionističkih ikonografskih elemenata je modernistički aspekt. Suočenje suprotnih ili međusobno isključujućih aspekata u slici produkuje ironijski *hijatus*. Ako se uporede sve tri slike ili sve četiri Harrisonove mogućnosti, tada se žanr portreta ukazuje kao *otvoren koncept* u rasponu od pikturalnog uzorka koji tek naslov ili diskurzivni okvir smešta i povezuje sa žanrom, preko pikturalnog uzorka koji se kroz pikturalnu analizu može verifikovati kao portret i pripadnik žanra i pikturalni uzorak koji se direktno prepoznaje i verifikuje kao pripadnik žanra portreta. Za Art&Language žanr je objekt istraživanja i pikturalno diskurzivnih rasprava. Ove slike su višestruko realističke: (a) realističke su zato što vizuelno referiraju prema objektu i sadržaju socrealizma, (b) realističke su zato što referiraju prema tipičnim i realnim modusima slikanja dva različita politička i ideološka sistema, (c) realističke su zato što su produkovane od materijala i u okviru realizma kao stila i portretnog slikarstva kao žanra. Sličnu metodologiju problematizacije žanra izveli su i u seriji slika na temu ateljea. Prvi ateljei se direktno prepoznaju kao slike u žanru ateljea i pored ekspresivnog deformišućeg gesta. Kasni ateljei, naročito slike ateljea u mraku ili osvetljenog eksplozijom,<sup>901</sup> narušavaju reprezentativni pikturalni karakter slike i žanr dovode do mogućih granica identifikacije, koja, zato što je pikturalna identifikacija subvertirana, mora biti ostvarena kontekstualno (mestom slike u seriji slika) i diskurzivnim indeksnim ukazivanjem posredstvom naslova. Ove slike su realističke: (a) zato što su izvedene u žanru ateljea umetnika koji je realistički žanr kurbeovske tradicije, (b) zato što razotkrivaju prirodu ekspresionizma pomerajući bitne karakterizacije iz psihološko-mitološkog objašnjenja u uzročno objašnjenje produkcije. Harrison na više mesta naglašava da je problem žanra i nestabilnost relacija između žanra, skale i stila suštinsko iskustvo koje slike Art&Languagea nude posmatraču.

Status uzročne analize vizuelnih reprezentacija i njene funkcije u produkciji umetničkog dela jesu teme kojima se Art&Language bavio početkom osamdesetih, ostvarujući kontekst za slikarsku produkciju koja se proteže do danas. Problematika uzročne analize razrađena je u nizu tekstova: "Portrait of V. I. Lenin"<sup>902</sup> (1980), "Abstract Expression"<sup>903</sup> (1982), "Author and Producer Revisited"<sup>904</sup> (1982), "Painting by Mouth"<sup>905</sup> (1982), "Art&Language Paints a Picture – A Fragment"<sup>906</sup> (1983), kao i u retrospektivnim studijama Harrisona i Ortona *A Provisional History of Art&Language*, Harrisona *Art&Language / A Cometary on the Work of the Second Decade, Essays on Art&Language* i *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*.<sup>907</sup> Razmatranje uzročne analize je uspostavljeno: (1) kritikom prosemiotičkih objašnjenja značenja umetničkog dela zasnovanih na strukturalističkom konceptu arbitrarnosti znaka, (2) redefinisanjem pojma uzročnosti s obzirom na istorijsku uzročnost istorijskog materijalizma i filozofiju jezika (Goodman, Kaplan), (3) razmatranjem prirode značenja ekspresije i ekspresionizma, (4) problematizovanjem statusa subjekta umetnosti.

Kritika prosemiotičkih objašnjenja zasniva se na uverenju da je umetničko delo oblik prikazivanja (reprezentovanja, tj. zastupanja), a ne samo strukturalna referentna veza elemenata znaka ili konstrukcija znakova. Ako je umetničko

899 Art&Language, *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), iz: *Paintings*, str. 43–49.

900 Charles Harrison, "The Orders of Discourse: The Artists Studio", iz: *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 11.

901 Art&Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Illuminated by an Explosion Nearby VII* (1983), iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 58.

902 Art&Language, *Portrait de V. I. Lenin*, Galerie Eric Fabre, Paris, 1981; "Portrait of V. I. Lenin", *Art-Language* vol. 4 no. 4, Banbury, June 1980; "Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock", *Artforum*, New York, 1980. Prevod iz *Artforuma* objavljen je u časopisu *Moment* br. 10, Beograd, 1988, str. 14–19.

903 Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 1–21.

904 Art&Language, "Author and Producer Revisited", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 22–31.

905 Art&Language, "Painting by Mouth", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 45–55.

906 Art&Language, "Art&Language Paints a Picture – A Fragment", iz: *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 48–61.

907 Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, The MIT Press, Cambridge, 2001.





Gustave Courbet, *Izvor sveta*, 1866.



Art&Language, *Index XVI (Sada su oni)*, 1992.

delo reprezentacija, a po Art&Languageu jeste, tada ono podleže kriterijumima istinitosti. Svako umetničko delo, pa i ono apstraktno, jeste prikazivanje, ne u ikonografskom, već u epistemološkom smislu društvenog posredovanja znanja. Drugim rečima, kako je umetnički rad konstituisan u izvesnom sazajnom okviru, a sazajni okvir, da bi bio zaista sazajni, mora biti povezan sa realnim svetom, tada je i on povezan sa svetom u kome nastaje i posreduje znanje o tom svetu, pošto je svako saznanje, vizuelno ili verbalno, direktno ili indirektno, predstavljačko. Kako je svet materijalan (to je metafizička dimenzija), značenja i funkcije umetničkog rada su saglasne istorijskom materijalizmu i podležu istorijskoj uzročnosti. Zamisao istorijske uzročnosti duguje T. J. Clarkovim studijama društvene istorije umetnosti:

Želim da objasnim povezujuće relacije između umetničke forme, pribavljivih sistema vizuelnog prikazivanja, tekućih teorija umetnosti, drugih ideologija, društvenih klasa, i mnogo uopštenije istorijskih struktura i procesa. (...) Želim da otkrijem koje su konkretne transakcije skrivene iza mehaničkih slika refleksije, da saznam kako pozadina postaje prednji plan; umesto analogija između forme i sadržaja, želim da između njih otkrijem mrežu realnih, kompleksnih relacija. Ove medijacije su istorijski formirane i istorijski promenjene; u slučaju svakog umetnika, svakog umetničkog dela, one su istorijski specifične.<sup>908</sup>

Koncepcija da je umetnost istorijski uzrokovana (determinisana istorijom izvan umetničkog dela) realistička je tvrdnja i nju Clark formuliše ukazujući na to da je pravljenje umetničkog dela istorijski proces među drugim činovima, događajima i strukturama, odnosno da je pravljenje umetničkog rada serija činova u istoriji i na istoriji. To što umetničko delo biva uzrokovano istorijom znači da ono na semantičkom planu ima određenu ideološku dimenziju. Ideološkom dimenzijom umetničkog dela smatraju se ideje, zamisli, predstave, zastupnici i vrednosti koje su na opštem ili posebnom planu društva postavljene kao slika aktuelne realnosti, a ujedno su i materijal umetničkog rada. Umetnost radi sa materijalom dajući mu specifičnu formu, koja u određenim momentima može biti i nova. Nova forma se ukazuje kao subverzija dominantne politike i ideologije. Dvostrukost umetničkog dela, da je efekt ideologije i sredstvo subverzije ideologije, poenta je na koju se oslanja kritika modernizma Art&Languagea. Kako je njihova kritika kritika modernizma, ona je i kritika autonomije umetnosti. Kritika autonomije umetnosti temelji se na istorijskoj uzročnosti umetnosti, koju Clark interpretira kao interistorijsku, naglašavajući da se istorija umetnosti ne može odvojiti od drugih istorija. Za definisanje pojma istorijskog uzroka bitna su i D. Bloorova razmatranja društvenog uzroka,<sup>909</sup> mada se analiza uzroka u Art&Languageu ne može svesti samo na sociološki interes. Bloor razlikuje četiri opšte karakterizacije analize uzrokovanja znanja: (I) razmatranje uslova koji bi izazvali uverenja ili znanja – prirodno, pored društvenih i drugi uslovi učestvuju u uzrokovanju i izazivanju verovanja, (II) razmatranje bi trebalo da bude nepristrasno s obzirom na istinu i neistinu, racionalnost i iracionalnost, uspeh i neuspeh, (III) razmatranje bi trebalo da poštuje simetriju u objašnjavanju, tj. istim tipom uzroka bi bilo potrebno objasniti, na primer, istinita i neistinita uverenja i (IV) razmatranja bi trebalo da budu refleksivna, a to znači da bi jedna opšta shematika uzročnog objašnjenja trebalo da bude opšta i da daje opšte objašnjenje. Na ovim osnovama Art&Language razvija uzročnu analizu vizuelnih reprezentacija, prelazeći od standardnog objašnjenja modernističke teorije koje ne ide za uzrokom, već za adekvatnom ili upotrebljivom podražavajućom pričom, na analizu uzroka. Njihova analiza je pre analiza društvenog nepsihološkog uzroka, oni objašnjenje individualnog čina pronalaze u transkategorijalnim nužnostima stila, a ne u korpusu psihičkog ustrojstva i njegovog izražavanja:

Za emocionalna i kognitivna stanja uzročna uloga je kompatibilna sa idejom izražavanja verovanja. Verovanja se mogu primeniti na grupu osoba, a sa izvesnim ograničenjima i na društvo. Ali, ona su pre svega atributi individue. Individua poseduje um, a osobe koje poseduju um manipulišu simbolima; manipulišući simbolima, one izražavaju svoja uverenja. Uverenja mogu osobu potaći na delovanje. (...) Verovatno su ova uverenja njihove dispozicije, mentalna stanja itd. Dogmatski možemo zagovarati da je psihologija autonomna nauka o umu i to može biti uslovljeno i može uslovljavati. Govoreći o uverenjima, dispozicijama i stanjima, mi želimo da ih razmatramo kao uzroke ponašanja – društvenog ponašanja – što će uključiti aktivnosti poput markiranja i upisivanja, bojenja itd. Takav pojam uzrokovanja dopušta primerenu važnost propitivanja oblika delovanja.<sup>910</sup>

Opisana problematika uzročnog složena je i najčešće nesvodiva na jedno rešenje ili jednu shematiku razjašnjavanja. Alternativa (u strukturalističkom smislu) semiotičkom objašnjenju načina na koji slika gradi značenje i prikazuje ga, pronađena je veštijim povezivanjem Goodmanovih analiza vizuelnog prikazivanja u knjizi *Languages of Art* i u Kaplanovom

908 T. J. Clark, "On the Social History of Art", iz: *Image of the People / Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988, str. 12.

909 Charles Harrison, Fred Orton, "Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge", iz: *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, fusnota 14, str. xxvii.

910 Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 10–11.

tekstu "Quantifying In", a detaljno je izložena u obe verzije teksta "Portrait of V. I. Lenin".<sup>911</sup> Problem uspostavljanja reprezentacije i njemu odgovarajućeg značenja i smisla slike usmerava pažnju na to kako slika izgleda (na njen ikonički karakter) i na uzročne uslove njenog generisanja, a za Art&Language to znači propitivanje relacija slika i onoga od čega su one (what they are of). Harrison predloženi metod objašnjava na sledeći način:

Nasuprot preovlađujućoj modernističkoj tendenciji da iščitava značenja iz pojavnosti slika, Art&Language nudi model za diskusiju i analizu umetnosti koji je kompatibilan sa projektom istorijskog materijalizma. Art&Language zaključuje da nijedan odgovor na pitanje od čega je slika nije adekvatan, dok se potiskuju informacije o istraživanju ili o genezi slike.<sup>912</sup>

Goodmanova razmatranja vizuelnih pikturalnih predstava su osnova na kojoj se utvrđuje granica između verbalnog i vizuelnog i između jezika i slika. Utvrđivanje granica ide kroz kritiku sličnosti i traženje dodatnih uslova, koji obezbeđuju slici status reprezentacije. Za razliku od Goodmana, koji odlično odbacuje ulogu sličnosti, opredeljujući se za nominalističko i konvencionalističko rešenje, Art&Language, s jedne strane, utvrđuje da odbacivanje sličnosti vodi ka semiotičkom nerazlikovanju jezika i slike (diskurzivnog ili verbalnog i vizuelnog ili pikturalnog), a, s druge strane, svestan je da sličnost nije dovoljan aspekt uspostavljanja i funkcionisanja reprezentacije. Dilema i nerazrešenost pikturalnog (sličnosti) i konvencionalnog (jezik) mesto je na kome je Art&Language pribegao Kaplanovoj shematizaciji odnosa slike i objekta. Pogledajmo Kaplanovo razmatranje na koje se poziva Art&Language:

Mi ciljamo... na trostruki odnos između Ralpa, imena (koje ovde upotrebljavam u širokom smislu singularnog termina) a i osobe x. U tu svrhu ću uvesti dva posebna pojma: pojam *imena* "a" koje je od "x" za Ralpa i pojam *imena* "a" koji je živahan, pri čemu ću i jedno i drugo određenje uporediti sa pojmom *imena* koje denotira x.

Podimo od razlikovanja deskriptivnog sadržaja imena i njegovog generičkog karaktera, kako je upotrebljeno za Ralpa. Prvo se odnosi na svojstva imena koja su nezavisna od korisnika, a drugo na karakteristike izvesnih korisnikovih uverenja koja obuhvataju ime. Možda je jednostavnije praviti razliku u smislu slika, a ne imena, pri čemu se slike ograničavaju na prikazivanje pojedinačne osobe. Svojstva slike na osnovu kojih kažemo da ona liči ili da je slična pojedinačnoj osobi, čine njen deskriptivni sadržaj. Generički karakter slike se određuje uzročnim lancem događaja koji vode ka njenoj produkciji. U slučaju fotografija ili portreta kažemo da je slika od fotografisane ili portretisane osobe (picture is of the person). Ista relacija postoji između percepcije i perceptivnog objekta. Ova relacija između slike i osobe zavisi od generičkog karaktera slike. Bez namere da se dâ definicija, možemo reći da bi slika bila slika od osobe, osoba mora značenjski da posluži u uzročnom lancu koji vodi do produkcije slike, a koji služi i kao objekt slike. Drugi uslov je da se spreči da sve umetnikove slike budu slike od umetnika. Ukratko ću reći nešto o tome kako razumevam ovu relaciju, koju sam označio sa "od" (of).

Nezavisnost od korisnika deskriptivnog sadržaja slike temelji se na činjenici da identične slike, kao dva otiska napravljena sa jednog negativa, liče na istu osobu. Deskriptivni sadržaj slike je funkcija onoga što možemo nazvati slika-tip, pre nego slika-token. Karakter zavisnosti od korisnika generičkog karaktera slike leži u činjenici da identične slike mogu biti od različitih osoba (na primer, blizanci koji za portret poziraju odvojeno). Otuda je generički karakter slike funkcija jedino slike-tokena. Da bih usaglasio genezu, koristim reč slika u smislu slika-token.<sup>913</sup>

Interpretacija Kaplanove analize u raspravama i slikarskoj produkciji Art&Languagea usmerena je na utvrđivanje pojma "reprezentacija" ili "prikazivanje", naspram semiotičkih termina, koncepata i procedura označavanja i preoznačavanja. Po njima su tri Kaplanova pojma (a) *sličnost* i njoj odgovarajući deskriptivni sadržaj, (b) *generisanje* i (c) *živost*, međusobno izukrštana i instruktivna za definisanje značenja vizuelne reprezentacije. Pojam *sličnosti* se povezuje sa konceptom ikoničkog znaka i ikoničnosti. Rasprava sličnosti može da se prati u sledećem shematskom toku: (1) konvencionalizovani simbolički znaci (brojevi, slova itd) su značenjski determinisani nezavisno od vizuelne sličnosti znaka i objekta na koji znak ukazuje, (2) za ikoničke znake se postulira da oni referiraju ka objektu, ne samo na osnovu semantičkih konvencija, već i na osnovu sličnosti *nosioca znaka* (ili označitelja) sa objektom sa kojim je u referentnoj relaciji, (3) slika koja prikazuje ne samo da je konvencionalno povezana sa objektom kome referira već ga na neki mogući način i pokazuje, (4) u Art&Languageu naglašavaju da to što slika ikonički pokazuje objekt na koji referira ne potvrđuje apsolutnu važnost

911 Art&Language, "Portrait of V. I. Lenin", iz: Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper & Row, London, 1984, str. 145–169.

912 Charles Harrison, "Art&Language / A Commentary on the Work of the Second Decade", iz: *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, str. 26.

913 Art&Language, "Portrait of V. I. Lenin", iz: Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, str. 147.

uloge sličnosti, (5) sličnost je bitna za svakodnevno razaznavanje reprezentacija, ali za razaznavanje složenih umetničkih reprezentacija pojam *sličnosti* nije fiksiran, već je najčešće višeznačno posredovan, (6) to znači da, dok je sličnost u tradicionalnim reprezentacijama shvatana kao osnova direktne i naivne percepcije slike, za Art&Language razmatranje statusa reprezentacije prevazilazi okvire sličnosti, oslanjajući se na kognitivne sadržaje i funkcije:

Pretpostavlja se da realističko slikarstvo ima nešto sa znanjem.<sup>914</sup>

(7) bitne su i teze da (a) sličnost nije jedina karakteristika koja povezuje slike i svet i (b) da konvencionalni simboli nisu određeni sličnošću, ali da slike tretirane kao znaci isključuju problem nastajanja slike i istorijsku prirodu njenog generisanja, (8) slika može biti ikonički znak nekog objekta, a da ne bude *slika od objekta* (*picture of the object*). Poslednje zapažanje znači da crtež ljudske glave prikazuje glavu te i te osobe, da joj ikonički po sličnosti odgovara, ali da je, zapravo, na njoj prikazana druga osoba. Može se zaključiti da između sličnosti i reprezentacije ne postoji potpuna konsistentnost i identitet, pogotovo što fenomen sličnost zavisi od koncepta sličnosti, kulturalnih varijacija kriterijuma sličnosti itd. U tom svetlu je razumljiva teza Art&Languagea da je generička analiza, zasnovana na uzročnoj analizi, eksplanatorno moćnija od ikoničke analize, zasnovane samo na kriterijumima sličnosti. Deskriptivni sadržaj slike primarno se nadovezuje na pojam sličnosti, da bi se shvatio kao širi pojam koji uključuje i specifikaciju uzročnog lanca generisanja slike, a to znači da između generičke strukture slike i njenog deskriptivnog sadržaja postoji dijalektička relacija. Problem analize uzročnog poretka geneze u svoj njegovoj složenosti za Art&Language je realistički model specifikacije prepoznavanja aktuelnih sredstava, umetničke nastave, treninga, različitih dispozicija, interesa, uverenja itd. Pri tome, istraživanje generičkih procesa nastajanja slike uključuje i procedure pravljenja predstave. Pojam životnosti ili onog što ima naglašenu vidljivost razrađen je u Kaplanovom spisu kao oblik usredsređenja i naglašavanja na detalj slike koji sliku pokazuje u nekom mogućem smislu bitnom:

U dodatnoj vezi sa realnošću, koju je pribavila relacija sličnosti, deskriptivni sadržaj slike određuje njegova živost. Čista slika, frontalna, pune dužine, u prirodnoj veličini, pokazuje otiske prsta itd, smatrala bi se izuzetno *živahnom*. Ono što se smatra *živahnim* može u izvesnoj meri zavisiti od specijalnih interesa. Krojačima može izgledati da golim telima na slici nedostaju detalji, dok će fetišisti, koji uživa u nozi, slika, koja pokazuje samo levi palac, iskakati iz platna. Kako posebna interesovanja mogu obraćati pažnju na detalj, očekujem da će uvećanje detalja uvek povećavati *živahnost*. Treba da je jasno da ne postoje nužne veze između toga koliko je slika *živahna* i toga da li ona prikazuje ili liči na nekoga.<sup>915</sup>

Shematika izražena frazom biti slika od nečega (*picture of*) problematična je i nesvodiva na jedno rešenje ili jednu mogućnost. Fraza slika osobe N. N. može da označava i sliku koja prikazuje osobu N. N. i sliku koju je proizvela osoba N. N. Pri tome, skiciranje uzročnog lanca uvek ne mora biti direktno povezivanje slike i objekta, već i kontekstualnih i istorijskih uslova u kojima nastaje slika. U tom smislu hiperrealistički portret je i slika od prikazanog objekta, na primer, lica, ali i slika od specificiranih društvenih uslova američkog tržišta koje je konstitutivni okvir hiperrealizma. Rekonstrukcija generičkih puteva produkcije slike vidi se i kao analiza formalnih ili tehničkih procedura realizacije slike, ali i kao traženje složenih kulturalnih, istorijskih, umetničkih, konceptualnih uslova produkcije i nastajanja slike.

Teškoće na koje su članovi Art&Languagea ukazali u tekstu "Portrait of V. I. Lenin" okvir su njihovog rada u domenu produkcije slika. Koncept produkcije slika (od Lenjinovih portreta do slika ateljea) nije imao za cilj da pokaže kako se zamisao reprezentacije kroz sheme sličnosti, uzročnog generisanja i *živahnosti* ostvaruje na konsistentan način, odnosno kako jedna analiza slikarstva postaje poetika slikarstva, već, naprotiv, da se potencira konceptualni i čulno-pojavni produktivni rascep između ikoničnosti, uzročnosti i usredsređenosti na detalje. Na primer, *Portreti Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* pokazuju kako ikoničnost opstaje u nereprezentativnom ekspresionističkom gestu apstraktnog ekspresionizma, odnosno kako reprezentativni status slike opstoji u domenima dekonstrukcije ikoničkog. Cilj naglašavanja razlika i rascepa ili možda čak dijalektičke napetosti između ikoničkog, generičkog i *živahnosti* kao relacije u odnosu na interesovanja korisnika sredstvo je suprotstavljanja modernističkom empirizmu koji značenja slike čita *samo* iz čulne pojavnosti same slike. Tu su koncepti ekspresionizma i izražavanja (ekspresije) bitni i karakteristični problemi suočenja ikoničkog, generičkog i *živahnog*. Razrešenje i shematika za koju se Art&Language zalaže jeste zamisao uzročnosti.

Problem uzročnosti u relaciji sa zamislima ekspresije razrađen je u tekstovima "Abstract Expression",<sup>916</sup> "Painting by Mouth"<sup>917</sup> i "Author and Producer Revisited".<sup>918</sup> Problem uzročne teorije reference<sup>919</sup> u prvom tekstu razmatran je

914 Art&Language, "Portrait of V. I. Lenin", str. 146.

915 Art&Language, "Portrait of V. I. Lenin", iz: Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism \* Criticism \* Realism / Alternative Context for Art*, Harper & Row, London, 1984, str. 156.

916 Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 1–21.

917 Art&Language, "Painting by Mouth", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 45–55.

918 Art&Language, "Author and Producer Revisited", *Art-Language* vol. 5 no. 1, str. 22–31.

919 Art&Language se poziva na spis W. D.Harta, "Causation and Self Reference".

na primerima vizuelnih reprezentacija koje se mogu dovesti pod zajednički termin ekspresionizam. U drugom tekstu su analizirani konkretni poetički modusi realizacije ekspresivnih slika koje generički putevi produkcije suprotstavljaju uobičajenoj poetici ekspresionizma kao izražavanja autentičnosti, ličnog izraza, psihološkog traga itd. Sledeći liniju Benjaminovih marksističkih rasprava statusa autora i statusa proizvođača, treći tekst govori o političkim i ideološkim uokvirenjima autora, proizvođača i umetnika u svetu pogrešnih reprezentacija, tj. u svetu dominantnog modernizma u kome se pojavljuje problematizacija ekspresionizma kao dominantnog konteksta i prakse modernizma. Sva tri teksta problematizuju temeljne odrednice modernističke teorije ekspresije: (a) status značenja, (b) status subjekta i (c) status metode.

Teorija ekspresionizma i ekspresije Art&Languagea zasniva se na tezama: (a) o generičkoj vezi izražavanja i značenja kao oblika prikazivanja i (b) da ekspresivna značenja slike nisu određena autobiografskim i psihološkim proglasima mandarina kulture, već uzročnim uslovima produkcije slike, tj. tezom da je izjava o tome šta data slika izražava ujedno i izjava o njenoj istoriji, uzročnom i generičkom karakteru. Argumentacija za polazne teze zasniva se na problematizaciji modernističkog stava da slike imaju funkciju sredstva za izražavanje osećanja, a to znači da Art&Language pita na koji način, zašto i od koga su uspostavljene, utvrđene i fiksirane ekspresivne reference. Drugim rečima, objašnjenje zasnovano na opravdavanju statusa ekspresivne reference, zamenjeno je objašnjenjem zasnovanim na raspravi uzročnog lanca generisanja rada. Pitanje od koga je slika suštinsko je i zahteva istraživanje uzroka njene specifične pojavnosti, karakteristika sveta, stvari, ljudi, događaja, ideja, praksi ili drugih umetničkih dela sa kojima je slika uzročno povezana. U analizi produkcije, pojavnosti i recepcije ekspresivnih slika središnji problem koji razotkriva Art&Language je status izražavanja. Ako izražavanje shvatimo po principu uzroka, tada se očekuje da slika ima mesto u kauzalnom lancu događaja koji izazivaju odgovarajuće stanje uma. Međutim, tada smo već pred pitanjem kako, na primer, slika S izražava tugu T? Tu smo pred vitgenštajnovskim pitanjem: koji su kriterijumi da osećam bol, da vidim plamen, da sam tužan ili veseo itd? Jedan od odgovora glasi da su unutrašnjim procesima i stanjima potrebni spoljašnji kriterijumi ili barem da subjekt izjavi da oseća bol, vidi plamen, da je tužan ili veseo. Za Art&Language su oba kriterijuma prihvatljiva: prvi se ukazuje kao realistički kriterijum procedure i konteksta procedure produkcije slike, a drugi kao stav o nužnosti javnih pravila govora unutar sveta umetnosti. Ako pođemo od drugog kriterijuma (izjave), tada se u vezi sa ekspresionističkom slikom mogu dati različite izjave tipa: “Slika S izražava tugu T”, “Slika S čini da se osećam tužan”, “Mislio sam da slika S izražava tugu T”, “Slika S prikazuje tugu T”. Navedene izjave ukazuju na to da je status slike, određen sintagmom izražava tugu, semantički status slike. Mogući su različiti interpretativni slučajevi: (a) u psihološkom smislu se mogu pronaći svi segmenti lanca između osećanja slikara, slike i posmatrača (Art&Language je skeptičan prema ovakvom stavu), (b) bez poznavanja pravila, konsenzusa i diskursa sveta umetnosti u kome je slika nastala ne možemo znati šta slika izražava, ovaj stav nas vodi gudmanovskom jezičkom nominalizmu, (c) u praksi se često događa da kritičari uspostavljaju ekspresivna značenja na osnovu svojih stipulativnih moći, tj. oni konstituišu mogućnost fiksiranja referenci, čime konvencionalizuju ekspresivne simbole (za Art&Language je izražena shema model grinbergovske produkcije – ekspresivnih značenja apstraktnih slika), (d) ekspresionistički žargon sveta umetnika može imati karakter analogan urođeničkom jeziku, na primer izjave Kandinskog o unutrašnjoj nužnosti ili Pollocka da radi kao priroda, (e) ekspresionistička slika se može interpretirati posredstvom neposrednih i posrednih uzročnih uslova koji su učestvovali i omogućili njeno nastajanje (teza Art&Languagea). Pojam uzročnog lanca produkcije ekspresionističke slike ne treba posmatrati kao lanac na čijem je početku, na primer, tužni slikar, u sredini slika koja izražava tugu i na kraju lanca posmatrač koji doživljava, razaznaje, razumeva, iščitava tugu ili postaje tužan. Sa kognitivističkog stanovišta moguće je pretpostaviti da postoje mehanizmi simboličkog smeštanja (pamćenja) i prepoznavanja (reagovanja na simbole) i da oni učestvuju u lancu S uzrokuje T. S druge strane, ako se sledi Goodmanovo razmišljanje,<sup>920</sup> može se reći da izjava da slika izražava tugu znači: (a) da je tuga svojstvo koje slika metaforički poseduje, (b) da tuga denotira svojstva slike i (c) da pojedinačne karakteristike slike referiraju na tugu u onoj meri koliko se pokazuju kao primeri tuge, tj. da referiraju na etiketu tuge. Zamisao referiranja na etiketu povlači zaključak da uspostavljanje veze slike i etikete ima uzročni i generički karakter, tj. da se desilo pod određenim uslovima. Međutim, ono što Art&Language podrazumeva pod uzrokom nije samo pitanje gudmanovske nominalističke korespondencije, već su to i pitanja o određenim ljudima i određenim sredstvima ili navodnim sredstvima, kojima se u ime drugih ljudi utvrđuje ekspresivno značenje, odnosno za njih se stvaraju uslovi ekspresivnosti. Zaključak analize dat je u sledećem odlomku:

Vratili smo se na početak, na tvrđenje da su interpretativni i kritički diskursi konfuzni, ili pre, da su interpretativni i oni koji prolaze kao kritički diskursi razdvojeni od uzročnih i istorijskih istraživanja. Senzitivni interpretator treba da kaže da je interpretativni diskurs – ono što ja osećam – istorijsko i uzročno istraživanje, tj. da je to ono što slika izražava.<sup>921</sup>

920 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Co. Indianapolis, 1976, str. 85–95.

921 Art&Language, “Abstract Expression”, *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 20.

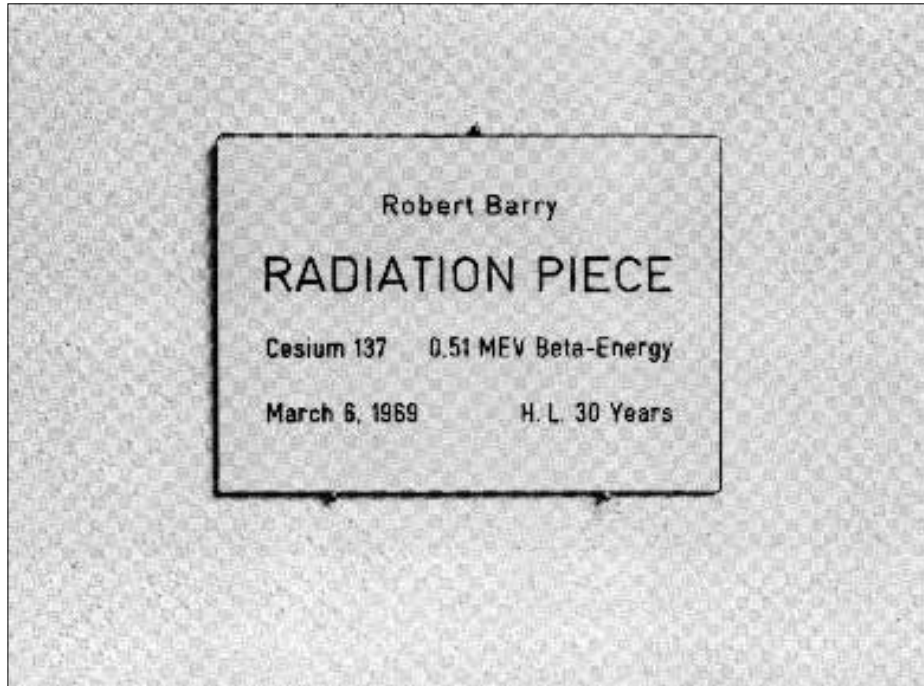
A to znači da slika metaforički ima ekspresivna značenja, a ne doslovno, zato što ih ona ne može doslovno ni imati. Tako je minimum emancipatorskog potencijala koji umetnost poseduje usmeren na to da uzročnim lancem događaja prekine interpretativne krugove. Nekoliko slika Art&Languagea, koje su slikane ustima (četka je držana ustima) ili koje su slikane kao da su slikane ustima, predstavlja proceduralni i eksplicitno mehanicistički rez ekspresionističke cirkularnosti produkcije i interpretacije slike. Slike Art&Languagea, izvedene u ekspresionističkom maniru, sadrže tri bitne protivrečnosti koje prekidaju interpretativni hermeneutički krug ekspresionizma: (1) slike su kolektivna dela i time narušavaju bitnu stilsku pretpostavku ekspresionizma o individualnom neponovljivom izrazu, (2) birajući realistički žanr ateljea kao osnovu ekspresionističkih gestualnosti, u istom delu suočeni su modusi reprezentacije i modusi izražavanja – zapažamo da je za Art&Language izražavanje samo specifičan slučaj prikazivanja, (3) postupak slikanja kojim se realizuje ekspresionistički gest kvaziekspressionistički je, jer kao da je ekspresionistički, a to znači da oni, slikajući ustima ili kao da su slikali ustima, proceduru ekspresionističkog, hrapavog i neprozirnog gesta simuliraju bez nužnog postojanja uobičajeno obećane ekspresionističke (unutrašnje, duhovne ili psihološke) reference. Kontradikcije koje se pojavljuju u delu slikanom ustima su kontradikcije stilske nekonsistentnosti tehničkih zahvata, eksplanatornih i interpretativnih konteksta pojavnosti slike i receptivnog konteksta očekivanja. Nastale kontradikcije konstituišu zev koji nije hijatus Art&Languagea, već hijatus Art&Languagea u svetu modernističkih mistifikacija. Bitno je uočiti da je prekid interpretativnih višestepenih hermeneutičkih kruženja izveden kroz praksu činjenja (pravljena slike) i time je a priori deo uzročnog lanca događaja. Zamisao i ostvarenje proboja hermeneutičkog višestepenog interpretativnog kruženja umetničkog rada kao oblika utvrđivanja kompetentnog značenja za Art&Language ima složenu kombinatoriku: (1) ishodišno u pitanju jeste izlazak iz n-tostepenih hijerarhija diskursa o umetnosti u uzročno odredivu praksu ponašanja (izrada slike je u početku bila neka vrsta društvene igre) i produkcovanja, (2) formalni okviri razmišljanja o prekidu hermeneutičkih krugova izvedeni su iz analitički orijentisane rasprave gudmanovskog nominalizma i Kaplanove uzročne teorije značenja, (3) zamisao prakse kao sredstva za prekidanje teorijskog kontinuuma strukturalnog, semantičkog i aksiološkog smeštanja umetničkog dela izvedena je iz Marxove teorije prekida – hermeneutičkih višestepenih interpretativnih krugova filozofije – u pitanju je korespondencija sa *Tezama o Fojerbahu*,<sup>922</sup> misli se na tezu koja govori o tome da filozofi više ne treba da promišljaju, već da menjaju svet, (4) vrhunac provokativnog zahvata kroz hermeneutičku pojavnost značenja sveta umetnosti može se nazvati ničeovskom retorikom kraja metafizike. Zadržimo se na *ničeanizmu* Art&Languagea. Njihov *ničeanizam* nije pravi ni potpuni, on je funkcionalni i retorički, a svrha mu je da omogući da se različite nemogućnosti i pogrešne reprezentacije do kojih Art&Language dolazi u analizi, na primer, slikarstva ili modernizma, ugrade u višeznačni diskurs i slikovno polje dijalektike negativne i pozitivne heuristike. Logika ničeanizma<sup>923</sup> koju sprovodi Art&Language je sledeća: (a) pozivajući se na kritičko-jezičku filozofiju Wittgensteina i kritičko-istorijsku negativnu epistemologiju Marxa, oni su doveli pod sumnju status i prioritete zapadne metafizike, ugrađene u temelje umetnosti modernizma (od Kanta do Greenberga), (b) moć tržišta poznog kapitalizma i moć njemu odgovarajuće kulture je takva da se i najekstremniji kvaziontološki uzorci umetničkog rada i odgovarajući proboji iz konteksta metafizike dela kroz a posteriornu estetizaciju, tj. svodenje neestetskih i neumetničkih aspekata rada u umetnosti na estetske aspekte dela (na primer, izlaganje časopisa *Art-Language* u ramu kao da je u pitanju umetnička slika), nude i funkcionišu kao umetnička DELA, (c) svesni kulturalne činjenice da kritika metafizike, pod izvesnim uslovima, postaje ponovo metafizičko polje reprezentacija i to skup pogrešnih reprezentacija, a da u delu ne postoji interrelaciona zaštita, oni su pribegli ničeovskom obrtu, (d) ničeovski obrt znači prihvatiti diskurzivnu moć metafizičkih reprezentacija i diskurzivnu moć pogrešnih/lažnih reprezentacija umetnosti i kulture, ali više ne kao prirodni dionizijski jezik, već kao potpuno artificijelnu provokativnu i ekscesnu retoriku, (e) izabrana retorika je artificijelna i prenaplašena u rasponu od doslovnosti realizma do alegorijske upotrebe upotrebljenog iz istorije koja nije samo istorija umetnosti ili diskursa o umetnosti. Metafizika, kojoj je oduzeta uverljivost po sebi razumljivog ustrojstva i koja je izobličena u retorici (diskursa, slikovnosti) a pozadinski podržana realističkim koncepcijama ikoničnosti i uzročnosti, paradoks je. Ali, u pitanju je smišljen i razrađen paradoks optičko-pikturalnih pojavnosti slike, konceptualnih dihotomija i spoznajnih potencijala. U tom kontekstu Harrison je zapisao:

Zbog toga travestiramo naše razlike, oblačeći se u prljavu odeću i govoreći kroz maske. Nismo tražili da se ukaže počast antiklimaksu, već da se dà izraz našem sramu.<sup>924</sup>

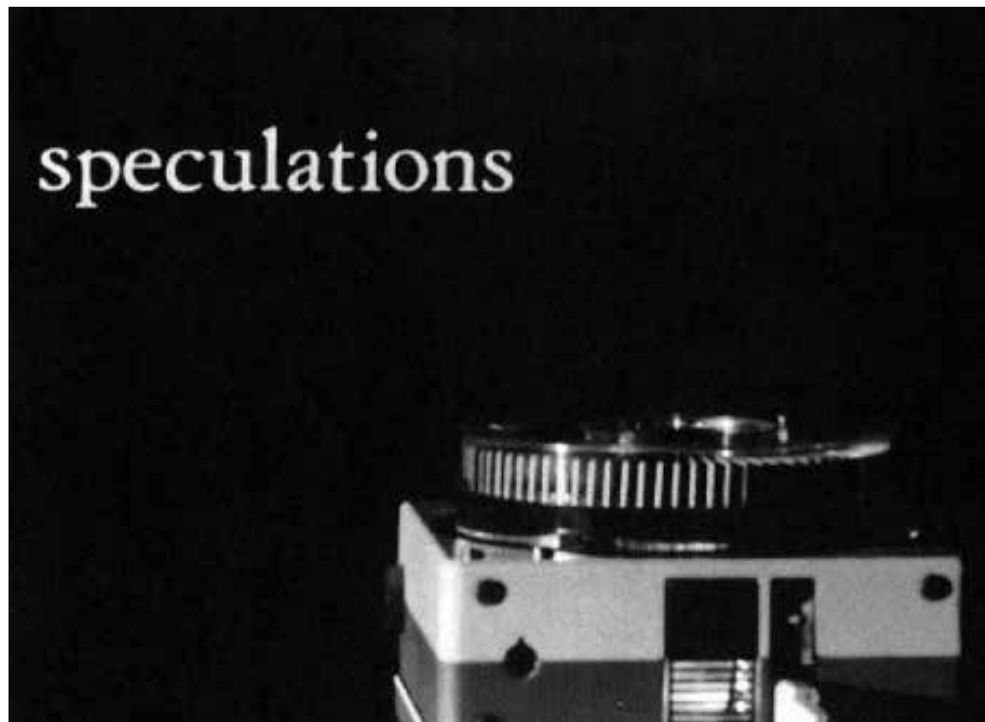
922 Ernst Bloch, *Marxove teze a Fojerbahu*, BIGZ, Beograd, 1976.

923 John Roberts, "Three Men in a Studio", *Art Monthly* no. 68, August 1983.

924 Nepotpisani tekst i pesme (autor je Charles Harrison), "Three Poems After Friedrich Nietzsche", *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 36–44.



Robert Barry, *Delo sa radijacijom*, 1969.



Robert Barry, *Spekulacije*, 1973.

# POTENCIJALNOST FENOMENOLOGIJE VIZUELNOG, TEKSTUALNOG I POLITIČKOG U POZNOM MODERNIZMU

## Tokeni teksta: Robert Barry

Rad Roberta Barryja (1936) razvijao se od strukturalnog primarnog slikarstva do konceptualne umetnosti. Uobičajeno se Barryjevi počeci u konceptualnoj umetnosti povezuju sa nastupima Josepha Kosutha, Lawrencea Weinerja i Douglasa Hueblera na izložbama koje je u Njujorku organizovao Seth Seiglob. U kritici se koristila formula BHKW (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) da bi se označila njujorška konceptualistička grupacija. Međutim, rad ovih autora nikada nije imao odlike grupnog rada ili jedinstvenog konceptualističkog metoda, kao što je slučaj sa engleskom grupom Art&Language. Njih povezuju prvi zajednički nastupi, upotreba tekstualnih rešenja u prezentaciji rada, interesovanja za jezik i napuštanje vizuelne prezentacije. Razlikuju se u pristupima tekstu i tokenima teksta, po odabiru referenci i teorijskim drugostepenim određenjima statusa umetničkog rada. Kosuthov rad je teorijski zasnovan i usmeren na istraživanje i eksplikaciju značenjskih mehanizama produkcije umetničkog dela i značenjske egzistencije sveta umetnosti. Hueblerov rad je koncentrisan oko uloge dokumentacije i njenih funkcija u konceptualističkom prevazilaženju vizuelnog. Weinerov rad je povezan sa problemima vizuelne umetnosti (skulpture i slikarstva), formulisan je na drugostepenom nivou analize referentnih relacija teksta i mogućih vizuelnih fenomena. Barryjev rad je konstituisan oko pitanja strukturalnih, aksioloških, značenjskih i funkcionalnih aspekata *tokena* umetničkog rada. Studija Gabriele Guercio "Formed in Resistance: Barry, Huebler, Kosuth and Weiner VS. The America Press" daje analizu statusa rada ovih umetnika i njihove recepcije. Njen tekst se zasniva na iščitavanju i analizi kritičkih tekstova o radu njujorških konceptualnih umetnika. U tekstu su naglašene teze: (1) rasprava kritičke recepcije konceptualne umetnosti u vreme njenog nastanka i tokom normalizacije kao prakse, (2) rasprava specifičnosti umetničkih vrednosti konceptualne umetnosti, (3) problematizacija stava da je konceptualna umetnost umetnost za umetnike. U odeljku o vrednostima konceptualne umetnosti ona sprovodi analizu prosuđivanja Hueblerovog, Kosuthovog i Weinerovog rada pozivajući se na tekst Roberta Morgana "The Situation of Conceptual Art":<sup>925</sup>

Ishodište sumnji u status konceptualizma kao umetnosti može se izvesti iz opisa aktivnosti četiri umetnika koju je nedavno dao R. Morgan: "U radovima ovih umetnika nije bio bitan objekt, kako ga opažamo u vizuelnim formalističkim terminima, već ideja ili misao o tome kako se objekt ili događaj razvijaju u vremenu (Huebler, Barry) ili kako se može konstruisati (Weiner) ili kako se može jezikom istražiti (Kosuth)". Kao što Morgan pokazuje, ova četiri umetnika su u praksu unela ideju da se umetnici bave značenjima, pre nego formom. Ovi su umetnici svojim radom ispitivali formalne aspekte umetnosti, bazirajući svoju aktivnost na dve suštinske i komplementarne ideje: autoreferencijalnosti umetnosti i lingvističkom identitetu značenja i upotrebe. Želeći da objasne kako je umetnička reprezentacija moguća oni su postavili opšta pitanja na koja i kritičari i teoretičari umetnosti nisu odgovorili. Vrlo je teško, na primer, oceniti da li u stvaranju ili ostvarivanju umetničkog rada interpretacija prethodi ili sledi posle percepcije. Isto tako, problematično je pitanje da li je umetničko u umetnosti zasnovano na elementima vidljivim u objektu ili obrnuto, da li je određeno spoljnim elementima (kulturološkim, ekonomskim ili socijalnim) koji utiču na stvaranje, kao i na procenu i percepciju umetničkih radova. Konačno, diskutabilno je da li se kritika mora ograničiti na vrednovanje objekata ili ih mora uzeti u razmatranje i ukoliko oni figuriraju kao vidljiva sredstva umetnikovih intencija.<sup>926</sup>

Problem koji Gabriele Guercio izvodi koncentriše se oko pitanja statusa umetničkog rada, koji se uobičajeno u kritici i teoriji umetnosti vezuje za status umetničkog dela, a ne za status umetnika. Za nju je ideja umetnika ključna:

Kao što smo videli, umesto prihvatanja da konceptualna umetnost počinje sa idejom umetnika, neki kritičari su više voleli da konceptualističko prosuđivanje umetnika prepoznaju kao lošu kritiku i da se zaustave na razmatranju objekta. Tako čineći, oni su zaključili da su radovi (konceptualnih umetnika) isuviše apstraktni i irelevantni za njihovu ideju umetnosti. (...) Konceptualna umetnost predstavlja radikalnu mogućnost identifikacije pojma umetničkog rada sa idejom umetnika.<sup>927</sup>

925 Robert C. Morgan, "The Situation of Conceptual Art", *Arts* vol. 63 no. 5, New York, 1989, str. 41–50.

926 Gabriele Guercio, "Formed in resistance: Barry, Huebler, Kosuth and Weiner VS. the American Press", iz: *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 77.

927 G. Guercio, "Formed in resistance: Barry, Huebler, Kosuth and Weiner VS. the American Press", str. 80.



Konceptualna umetnost, rad Barryja, Hueblera, Kosutha i Weinera, ustanovljena je kao analiza i eksplikacija koncepata, vrednosti i procedura sveta i institucija umetnosti. Pojedini uobičajeni aspekti umetnosti generalizovani su na drugostepenom nivou do opšte shematike i primenjeni na analizu i produkciju specifičnih primera umetničkog rada. Teza Gabriele Guercio o važnosti koncepta umetnika je bitna, ali ne i centralna. Drugim rečima, konceptualni umetnici ispitivali su i demonstrirali različite moduse umetničkog rada u koje spadaju: status umetnika, status objekta umetnosti, status značenja umetničkog objekta i konteksta u svetu umetnosti i kulturi itd. U naznačenom okviru delovanja Roberta Barryja ima specifična usmerenja u odnosu na status umetničkog objekta i umetnika:

Nisam slikar – nikada nisam razmišljao u terminima slikarstva, već uvek u terminima umetnika.<sup>928</sup>

Barryjevo opredeljenje za status umetnika potvrđuje se nizom različitih primera realizacije rada: slike, instalacije sa slikama, prostorne postavke, zidne slike-ambijenti, radovi sa zvukom, projekcije foto-slajdova i tekstova, knjige, tekstovi, intervjui itd. Barryjev rad može izgledati kao delo *proširenih medija, postobjektne umetnosti i dematerijalizacije umetničkog objekta*. Navedeni termini su u istorijskom, ali i u stilskom smislu pripadnosti ranoj konceptualnoj umetnosti, tek približno odgovarajući. Na prvi pogled Barryjev koncept, koji može biti transformisan različitim medijima, potpada pod zamisao *proširenih medija* pošto su upotrebljeni različiti mediji prezentacije (instalacija, knjiga, tekst, zvuk, slajd projekcija). Slično, u kategorije *postobjektne umetnosti i dematerijalizacije umetničkog objekta* može potpadati time što se fiksni objekt zamenjuje situacijom (instalacija) i događajem (uvođenjem vremenske komponente u prezentaciju rada, pri čemu su prezentacija i realizacija rada jedan te isti događaj). Retrospektivni pogled na Barryjev rad ukazuje na mogućnost da se interpretira i protumači na drugačiji način. Barry nije sproveo strategiju dematerijalizacije umetničkog objekta, tj. redukcije objekta na tekst, koncept ili proces, već je zamisao objekta vizuelnih umetnosti proširio i uopštio do primenljivosti na različite pojavnosti. U tom smislu objekt je sve ono, bilo koja pojava, na koju je usmeren interes i rad umetnika. Analizom izložene zamisli može se doći do zamisli TOKENA.<sup>929</sup> Barryjev tekst, koji se pojavljuje otkucan pisačom mašinom, u okviru zidne slike, kao slajd tokom projekcije itd, token je jednog te istog tipa, tj. Barryjevog koncepta. Tokom poslednjih dvadeset i pet godina Barryjev rad nije težio redukciji umetničkog objekta i, zatim, povratku na objektnost slike, već je bio usmeren na propitivanje i proizvodnje različitih tokena od krajnje čulno neutralnih (nesvesno, memorija, radijacija, inertni gas) do onih čije se prisustvo eksplicitno registruje (magnetofonska reprodukcija glasova, zidne slike). Barry o svom radu govori kao o grananju, možemo reći o širenju polja upotrebe tokena:

U stvari, o svom radu mislim kao o sve komplikovanijem i komplikovanijem. Sa svakim novim radom ili novim smerom otvara se skup novih zamisli i mogućnosti, i sve je više stvari u njega uključeno.<sup>930</sup>

Načelno se Barryjev rad može podeliti u tri grupe: (1) strukturalno slikarstvo, (2) rad sa situacijama i događajima, i (3) rad sa rečima. Razmotrićemo sve tri grupe sa stanovišta analize tokena.

Veći deo Barryjevih ranih slika nastao je između 1963. i 1967. godine. Slike, rađene u raznim tehnikama, od akrilika na platnu do tempere na kartonu, prvobito su definisane kao strukturalni modeli. Kompozicija slike je strukturalna i zasnovana na rasteru ili nagoveštenom rasteru. Problematika koja ulazi u domen interesovanja umetnika pripada evoluciji američkog slikarstva od slikarstva bojenog polja (postslikarske apstrakcije) ka strukturalnom minimalističkom slikarstvu i skulpturi. Ispituje se odnos gestalta kao optičke pojave i rastera kao konceptualnog strukturiranja površine. Barry je sa instalacijom *Slika u četiri dela* (1967) i *4 kvadrata* (1967)<sup>931</sup> problem slikarske kompozicije, strukturiranja u okvirima slike, proširio u domene strukturiranja prostora smeštanja slika. Instalaciju *Slika u četiri dela* čine četiri panela dimenzija 10,5x10,5cm postavljena na zid u čoškove zamišljenog pravouglog četvorouglaonika. Slično Morrisovim ili Juddovim skulpturama, rad ne čine samo oslikani paneli, već i njihovi odnosi u prostoru, koji uključuju i međuprostor zida. Delo više nije struktura, ma koliko ona bila apstraktna, već strukturalni odnos konkretnog i realnog prostora. Barry transformacije slikane strukture u strukturalnu konfiguraciju slika na zidu vidi kao postepeni prelazak u područje skulpture:

Pretpostavljam da je u pitanju vrsta arhitektonske skulpture. Pretpostavljam. Postao sam svesniji situacije u kojoj su se slike našle. U tom smeru su išla moja interesovanja. Slike – kao mali kvadrati fiksiranog formata, međusobno, recimo, udaljeni 6 fita, formiraju kvadrat od 6 fita, a rastojanje između njih može da se menja u zavisnosti od veličine zida. Kao što ste videli na slikama dole kod stepeništa, spoljašnji uglovi svakog panela su zakrivljeni da bi se naglasili uglovi zidova, sama arhitektura. Tako sam se ja uključio u celu situaciju, pre nego u pravljenje slike. Ne smatram da sam slikar, za mene je to ograničen termin. Ja sam umetnik koji povremeno može da upotrebljava medij slikarstva.<sup>932</sup>

928 Robert Barry, iz: *View* vol. 1 no. 2, May 1978, str. 3.

929 Richard Wollheim, *Art and its Objects* (2nd Edition), Cambridge University Press, Cambridge, 1990, str. 74–84.

930 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986, str. 63.

931 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 16–17.

932 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 64.

Prelazak sa strukturiranja slike na rad sa instalacijama usmerio je Barryja na problem situacije i događaja. Pod situacijom se razume instalacija u prostoru koja aktivira i naznačava karakteristične aspekte prostora, a pod događajem proces u prostoru i vremenu. Primeri konceptualizacije situacije su nacrti za razapinjanje kanapa ili za postavljanje žičane instalacije na patosu ili nacrt za razapinjanje kanapa kroz šumu. U koledžu Windham realizovan je rad sa četiri najlonska konca razapeta između dve zgrade. Za radove sa žicom i najlon koncem bitno je smeštanje u konkretan, postojeći prostor. Prelazak sa žice na tanak najlonski, skoro nevidljivi konac odredio je dve karakteristične pozicije: (a) mogućnost određenja uokvirenog prostora (situacije) i (2) svođenje perceptivnih aspekata instalacije na minimum. U pitanju je jedna fascinacija, karakteristična za procesualnu umetnost druge polovine šezdesetih, a to je realizacija situacije i procesa, pri čemu upotrebljeni aspekti nisu vizuelno opažljivi. To je mesto na kome se ukazuje značaj tokena. U slici je token jasan, to je sama slika, u instalaciji sa četiri slike ili razapetom žicom tokeni su parametri kojima se određuje prostor, a u radovima sa providnim (i time nevidljivim) najlonskim koncem, kao i u radovima sa radijacijom i inertnim gasovima, token egzistira kao materijalni entitet ali ne ulazi u domen vizuelne prezentacije. Markiranje situacije ili događaja realizovano je čulnim (materijalnim) aspektima, ali nije vizuelno posredovano. U radovima sa radijacijom (1968–69) i inertnim gasom (1969) zamisao nevidljivog tokena je data u formi nevizuelnog procesa, pri čemu je radijacija proces sa velikim vremenom trajanja koji je moguće indirektno detektovati, a rad sa inertnim gasom obrazuje u metaforičnom smislu hermeneutički krug. Inertni gasovi su izdvojeni iz vazduha-atmosfere, njihovim vraćanjem u atmosferu se ostvaruje kružni ciklus cirkulacije materije. Kako je osobina inertnih gasova fizička i hemijska neutralnost, proces se realizuje a da se ne može ni opaziti ni izmeriti. Posmatrač Barryjevog rada je usmeren na informaciju o radu. U pitanju su dva procesa (proces povratka gasa u atmosferu i proces znanja o tome) koji se ne mogu empirijski proveriti, već mogu biti samo u hermeneutičkoj cirkularnoj vezi tumačenja i znanja o događaju.

Barryjevo interesovanje za eksplikaciju tokena kroz različite pojavnosti duguje fenomenološkoj literaturi, po njegovom priznanju on se nije zanimao za filozofiju jezika, već za spise Heideggera i Merleaua-Pontyja. Ne zanimaju ga opšti problemi jezika, već govorne situacije.<sup>933</sup> Ako se može govoriti o jeziku u upotrebi, tada se može govoriti i o percepciji u upotrebi:

- I pitanje percepcije ulazi u igru...
- Svakako, ali ne samo percepcija na naučni način. Želim da se bavim na više ljudski način razmišljanjem o njoj, a to znači svojim odnosom prema drugim ljudima. Percepcija je način kako oni apsorbuju rad – kako u njemu učestvuju. Njome sam se uvek bavio, jer je svaki umetnički rad izuzetno krhak po tome što celokupno njegovo postojanje i budućnost zavisi od drugih. Pretpostavljam da govorimo o umetnosti, o njenoj funkciji u svetu, šta se zaista dešava kada je ona tu. Izgleda kao da umetnik samo stvara situaciju a svi mi na neki način u tome učestvujemo kao u odnosu. I svako iz toga izvlači šta može. Naravno, postoji ukrštanje ideja i interpretacije. To ukrštanje možemo nazvati komunikacijom, ali svako mu dodaje svoju sopstvenu dimenziju.<sup>934</sup>

Radovi sa inertnim gasom i radijacijom, tj. radovi minimalnog perceptivnog potencijala, usloveli su da se u istu ravan razmatranja dovedu tokeni različite prirode: materijalni proces, jezička informacija, konceptualna i mentalna reprezentacija itd. Tokeni različite prirode, uvedeni u proces percepcije, postaju čvorišta razmatranja aktivnosti produkovanja rada, percipiranja i nužno potrebne informacijske komunikacije koja nadoknađuje/nadopunjava specifični neutralni token. Aktivnost u umetnosti za Barryja nije pravljenje, već dovođenje u relaciju. Stav da je aktivnost bitna i da je umetnički rad dokument ili trag te aktivnosti, povezana sa perceptivno neutralnim fenomenima, rezultirala je serijom tekstova koji su markirali direktno neopaživa fizička i psihička ili egzistencijalna stanja. U katalogu *July, August, September 1969* Barry je publikovao stejment:

Sve u podsvesti što je percipirano čulima ali nije zapaženo svesnim umom za vreme izleta u Baltimor tokom leta 1967.<sup>935</sup>

Slična je i serija tekstova *Leverkusen Pieces* (1969):

- Nešto što se oblikuje u mom umu i jednom će doći do svesti.
- Nešto što je istraživačka forma, a ja sam joj potreban da bi se otkrila.
- Nešto čega sam jednom bio svestan, ali sam sada zaboravio.
- Nešto što mi je nepoznato. ali deluje na mene.<sup>936</sup>

Barry radi sa dve vrste tokena: tokenima uma koji su neopaživi i tokenima teksta čija su referenca tokeni uma. On se postavlja propozicijama i propozicionalnim stavovima. U radu za Siegelaubovu izložbu i *Leverkusen Pieces* on koristi jezičke

933 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 64.

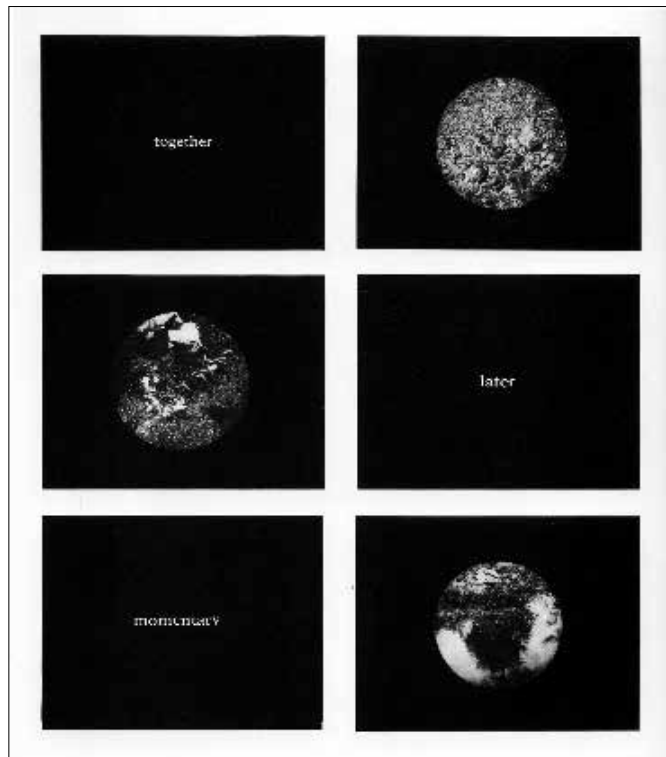
934 Robert Barry, iz: *View* vol. no. 2, May 1978, str. 5.

935 Navedeno u: Robert Morgan, "The Invisible and Visible: Robert Barry and American Conceptualism", iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 146.

936 Reprodukovano u: *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 119.



Robert Barry, instalacija, Galleria Ugo Ferranti, Rome, 1989.



Robert Barry, *Black Brook*, 1975.

izraze propozicija: iznosi sadržaj koji referira na stanja/procese uma. U *Telepatskom radu* postavlja propozicionalni stav da bi ukazao na svoj stav ili odnos (*pokušaću*) prema procesu/stanju uma (*telepatskom komuniciranju*) koje indicira i opisuje kao različito od vizuelnog ili diskurzivnog prikazivanja. Rad sa tokenima različite prirode (uma i teksta) suočavaju Barryja sa dve različite konceptualizacije pojavnosti. Uspostavljeni paralelizam, bez obzira na pojedinačne i specifične realizacije koje uključuju linearnost čitanja ili cirkularnost slajd-projekcije karuselom ili trenutnu percepciju gestalta zidne slike sa tekstom i simbolom drveta, postaje osnova Barryjevog tekstualnog rada.

Primarni pristup tekstu Barry je naglasio i razradio u radu za izložbu *Prospect 69*. Izložio je intervju u kome obrazlaže razloge za njegovo izlaganje. Struktura rada je sledeća: (a) token teksta je upotrebljen u funkciji tokena vizuelnog izlaganja, (b) tekst ima oblik propozicionalnog stava (skupa propozicionalnih stavova) pošto iznosi stav umetnika prema određenom sadržaju, a taj sadržaj je pitanje statusa izloženog rada, (c) shematika propozicionalnog stava, a intervju govorom u prvom licu to naglašava, autorefleksivna je, tj. umetnik ukazuje na aktivnost upotrebe teksta-intervjua kao umetničkog rada. U kretanju od (a) ka (b) i (c), odnosno od (c) ka (a) obrazuje se zatvoreni krug interpretacije: umetnički rad je sinhrono prezentacija fenomena (specifičnih tokena) i interpretacija upotrebe i funkcija fenomena u naglašenom procesu aktivnosti. Intervju glasi:

Pitanje: Šta čini vaš rad za izložbu *Prospect '69*?

R. B: Rad se sastoji od ideja koje će ljudi upoznati čitanjem ovog intervjuja.

Pitanje: Može li ovaj rad biti prikazan?

R. B: Ne, ali jezik može biti upotrebljen da indicira situaciju u kojoj umetnost egzistira. Za mene je umetnost o pravljenu umetnosti, ne o nekome ko je toga svestan.

Pitanje: Kako se ove ideje mogu spoznati?

R. B: Rad je u celini nespoznatljiv pošto egzistira u umovima mnogih ljudi. Svaka osoba može znati samo deo koji je u njenom umu.

Pitanje: Da li je "neznano" važan element u drugim vašim radovima?

R. B: Ja koristim "neznano" pošto je ono uzrok mogućnosti, a realnije je od bilo čega drugog. Neki moji radovi se sastoje od zaboravljenih misli ili objekata koji su u mojoj podsvesti. Koristim i stvari koje nisu komunikativne, koje su nesaznatljive ili su još nespoznate. Radovi su stvarni, ali nisu konkretni; imaju različitu vrstu egzistencije.

Pitanje: Kako biste okarakterisali vašu kontrolu elemenata u radu?

R. B: Moja kontrola je neograničena, ali do određenog proširenja, ja utičem na formu ideja. Koliko svesnu kontrolu umetnik ima nad svojom umetnošću? Ova situacija, ovaj intervju, takođe određuju prirodu rada. Želeo sam da rad bude prirodan rezultat intervjuja, rezultat ovog vremena i mesta.

Pitanje: Da li ovaj rad zaista postoji?

R. B: On postoji ukoliko imate neku ideju o njemu i to je vaš udeo. Ostatak možete samo zamisliti.<sup>937</sup>

Pristupajući Barryjevom intervjuu izveo sam formalnu analizu koja uvažava rezultat: tekst. Sa Barryjevom stanovišta tekst intervjuja je tek trag jedne specifične vrste tokena (procesa uma) u drugoj vrsti tokena (verbalnom jeziku). Tekst je (1) trag procesa, (2) znak procesa koji ne može biti percipiran, već tek indeksno indiciran znakom i (3) diskurs o određenom tipu aktivnosti (konceptualnoj strategiji) koja se izražava kroz tokene različite prirode. Zamisao da je umetničko delo trag i znak procesa ukazuje na profenomenološke okvire i interese Barryjevog rada. Rad je znanje koje se ne može izraziti jezikom, ali se jezikom može ukazati na njegov okvir (propozicionalna konstrukcija). Tekst intervjuja nije određen kao znak, već specifičan diskurzivni događaj (tekst) biva upotrebljen da označi jednu drugu pojavnost (stanja i procese uma). U tom smislu Barryjev rad je na predsemiotičkom pojavnom nivou. Zamisao da je tekst diskurs o određenom tipu aktivnosti (konceptualnoj strategiji), koja se izražava tokenima različite prirode, odgovara analitičkoj poziciji umetničkog dela kao drugostepenog diskursa zasnovanog na jezičkoj prezentaciji propozicija i propozicionalnim stavovima.

Tekstualni radovi Roberta Barryja su posle 1970. godine realizovani u obliku crteža, grafike, zidne slike, teksta kucanog pisačom mašinom, knjige, slajdova za projekciju i zvučnih radova (trake i ploče sa čitanim tekstom). Opšti konceptualni model, određen izvesnim brojem reči, nudi se posredstvom različitih i specifično strukturiranih tokena. Karakteristika novijih Barryjevih radova jeste da se zasnivaju na rečima, a ne na sintagmama, rečenicama ili kompleksnim tekstualnim formacijama. Radovi se zasnivaju na upotrebi izolovanih reči, u tom smislu da se svaka reč za sebe može shvatiti kao tekst, a strukturalni odnos reči (kružni ili kvadratni raspored) tada predstavlja odnos više različitih tekstova. Koncept teksta uključuje i čulnu prezentaciju: boju slova i podloge, odnos reči i projektovanog slajda sa fotografijom, odnos reči i glasa koji reč izgovara itd. Za našu pretpostavku da jednu izolovanu reč možemo prihvatiti za tekst argumentaciju nalazimo i u Barryjevim rečima:

937 Iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 25.

Rad se ne bavi specifično definisanim rečima. Reči koje koristim veoma su potentne. One nisu samo za posmatranje. One nose značenja. One imaju sopstveni život. One najavljuju same sebe – reči najavljuju sebe. Budući da su reči, one najavljuju sebe. Mislim da je to bitno.<sup>938</sup>

Barry insistira da reč pokazuje da je upravo reč i da on odstupa od uobičajene upotrebe reči:

Moj cilj je da dozvolim da reč bude ona sama. To je nešto. To je nešto dinamično, to ima energiju i sugestivno je – izgrađeno je u sugestivnosti. Ali ima još i ovo: mi susrećemo reči, one egzistiraju izvan nas, mada su one nešto što smo mi generisali. Mi smo jedina stvorenja koja koriste reči.<sup>939</sup>

Izabrane reči su opšte. Barry radi sa promenljivom listom od nekoliko stotina reči. Pošto je svaka reč tekst za sebe, time što su u nekom pojavnom odnosu, one međusobno grade i značenjske intertekstualne relacije. Svaki tekst (tekst-reč) u sebe upija mnoštvo drugih tekstova, to je značenje Barryjevog termina “potentnost reči”. Svaka reč je preobražaj, a to je intertekstualnost. Karakteristični primer intertekstualnog rada je rad *Šesnaesti vek*<sup>940</sup> (1974). U pitanju je projekcija slajdova sa rečima, na svakom slajdu je po jedna reč. U radu su prezentovane reči koje su se pojavile u engleskom jeziku u šesnaestom veku. Rad ukazuje na dva momenta: (1) konstantnu upotrebu izvesnih reči i (2) na njihovu istorijsku protežnost, protežnost upotrebe. Intertekstualni plan rada se otkriva u odnosu aktuelne projekcije konkretnih reči i naznačene istorijske protežnosti koja se razumeva u potencijalnim mogućnostima pomicanja ili preobražaja značenja. Barryjev rad sa rečima započinje serijom tekstova pisanih 1970. i 1971. Počinje sa nizovima prostih rečenica:

Menja se.  
 Ima poredak.  
 Ima varijacije.  
 Privlači druge stvari.  
 Privučeno je drugim stvarima.  
 Nema specifično mesto.  
 Nema specifično vreme.  
 Granice mu nisu fiksne.  
 Može proći nezapaženo.  
 Deo toga može biti takođe deo nečeg drugog.  
 Nešto od toga je blisko.  
 Nešto od toga je strano.  
 Nešto od toga je neznano.  
 Poznavanje toga menja ga.  
 Znati to znači biti njegov deo.<sup>941</sup>

Zatim se prelazi na tekst-rečenicu u koju se uklapa serija reči, obrazujući potencijalne nizove značenja o aspektima, pri čemu se naglašava potencijalna samostalnost svake upotrebene reči:

Ono ima početak  
 poredak,  
 granice,  
 mogućnosti,  
 strukturu,  
 kontinuitet,  
 uticaj,  
 usmerenje,  
 individualnost,  
 dostupnost,  
 celinu,  
 harmoniju,  
 kontrast,  
 raznovrsnost,  
 kompoziciju,  
 određenje,

938 Robert Barry, iz: *View* vol. no. 2, May 1978, str. 10.

939 Robert Barry, iz: *View* vol. no. 2, May 1978, str. 10.

940 Robert Barry, iz: *View* vol. no. 2, May 1978, str. 18–19.

941 Robert Barry, *It is changing* (1970), iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 26.

koherentnost,  
poreklo,  
potencijal,  
prilagodljivost,  
i kraj.<sup>942</sup>

Na kraju je izdvojio pojedine reči koje je prezentovao slajdom ili crtežom, na primer, u ranom crtežu *Bez naziva*<sup>943</sup> (1974) u zamišljenoj strukturi kvadrata ispisane su reči: ispunjeno, opšte, zabaviti, visoko, tip, kontrola, stupanj, kombinovati, područje, pristup, jedinica, put. Pošto pojedinačno date i izolovane reči imaju status zatvorene pojavnosti teksta, ne mogu se identifikovati kontekstualnim odnosima u radu, već se primaju izolovano sa svim potencijalnim značenjima koje nose. One se mogu na drugostepenom nivou (intertekstualno) asocijativno povezivati sa drugim rečima u radu. Barry naglašava da su njegovi radovi neprevodivi na druge jezike pošto ne koristi reč sa jednim normativnim značenjem, već potencijalna značenja reči. Na primer, reč *grade* iz njegovog crteža *Bez naziva* preveo sam rečju “stupanj”, a ona po rečniku znači i “nagib, uspon, kosina, ocena, razred, kategorija, ... ređati po veličini, gradirati, klasifikovati, izravnavati itd”. Izmena tokena prezentacije reči (kucani tekst, crtež, slajd, čitanje naglas) nije samo postizanje efekta raznovrsnosti prezentacije, već i izolovanja reči. Napisani tekstovi slede sintagmatski poredak, dok zapisane reči na crtežu i zidnoj slici ili izgovorene reči, odnosno projektovane, zadobijaju svoju samostalnost u fenomenalnim situacijama prostora i vremena. Na primer, u projekciji slajdova sa rečima, svaka reč je izolovana na slajdu prostorno, ali i vremenskim redosledom i trajanjem projekcije. U projekcijama gde se naizmenično ili paralelno projektuju slajdovi sa tekstom i fotografijom, problem prezentacije, koncipiran na zamisli da je reč tekst, primenjena je na zamisao da su reč i fotografija dva izolovana teksta sa potencijalnim individualnim značenjima koja na drugostepenom nivou projekcije stupaju u intertekstualne relacije: asocijativnog povezivanja vizuelne slike (koju nosi fotografija) i diskurzivne slike (koju proizvodi reč), odnosno procesa imenovanja, opisivanja itd. Razliku radova sa projekcijom slajdova i radova sa reprodukcijom zvučnog čitanja Barry i Morgan opisuju na sledeći način:

- R. M: Koja je, po vama, razlika između vizuelnih slika i zvučnih reči u terminima njihovog uticaja na primaoca? Kada nešto čujete, zvuk sve prožima i zauzima prostor, dok vi prelazite na druge reči ili mislite druge misli. Dok vizuelne reči, karuseli, podrazumevaju koncentrisanje na naročito područje. Drugim rečima, usredsređivanje vaše pažnje na naročito područje, što zaista koncentriše operacije vašeg uma, na ono što je reč, šta ona označava, gde vas može odvesti u terminima težine reči ili u terminima njenih povezivanja sa drugim rečima. To je drugačije iskustvo. Da li ste mislili u terminima ova dva oblika iskustva?
- R. B: Da, ja sam o njima razmišljao kao o suprotnim načinima i to je jedan od razloga zašto sam to učinio. Jedan od načina mog rada jeste da uzmem ideju koju sam koristio i da joj pridem iz drugog pravca. Mislio sam o nekim zvučnim komadima kao o drugoj strani onoga o čemu su bile projekcije. Projekcije su se usredsređivale na to da ste se vi koncentrisali na specifičnu sliku ili reč. Radovi sa zvukom su zamišljeni kao potpuno ambijentalni, dok reči zaista punktuiraju prostor. Određuju ga. Posle izvesnog vremena postaju gotovo fizičke. Posredstvom intervala tišine između reči postajete intenzivno svesni cele situacije i sebe u njoj. Uvideo sam da, ako neki ljudi tu pričaju, reči kao da se uguraju u razgovor, kao da je tu još jedna osoba koja komentariše. Upravo kao da se kroz glas u sobi manifestuje prisustvo govornika. Tišine su poput tamnih intervala u projekciji i pomažu da se dâ smisao tekućem vremenu.<sup>944</sup>

Barryjev pristup slajd projekciji ili realizaciji rada sa zvukom jeste rad sa ambijentalnim aspektima u vremenskom toku. Dok struktura teksta, slika i zvukova gradi jedan čulno javni nivo, nazovimo ga mikronivo, artikulacija prostora u koji se utiskuje projektovani slajd ili koji ispunjava izgovoreni tekst poprima makrodimenzijske čulne artikulacije celovitog prostora. Mada dat u okvirima konceptualnog i tekstualnog rada, tu je Barryjev pristup povezan sa tradicijom američkog modernizma u rasponu od Pollockovih *dripping slika* do Andreove skulptorske koncepcije *mesta*. Barry u domenu konceptualnih prezentacija tekstualnog materijala istupa iz čulno javnih okvira dela da bi artikulisao celinu prostora prezentacije. Pollockova slika nije samo slika, već je i mesto odvijanja akcije (čina slikanja), a Andreova skulptura kao mesto nije samo struktura na površini (pod, zemlja), već je i artikulacija površine koja je mesto hodanja, stajanja, plesanja itd. U tom smislu i Barryjev rad nije samo prenos informacija tokenima zvuka ili slike, već i popunjavanje, a time i transformacija prostora zvučne ili vizuelne projekcije.

Problem vremena, koji je naznačen i u ranim procesualnim radovima, u tekstualnim realizacijama izveden je iz medija knjige:

942 Robert Barry, *It has begining* (1971), iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 27.

943 Robert Barry, *Untitled* (1974), iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 32.

944 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 67–68.

Projekcije i knjige su bile prve. U to vreme su me pozvali da održim javno predavanje o svom radu i deo nastupa sam izveo čitajući iz jedne od knjiga. Čitao sam frazu ili reč i okretao stranu. Čekao nekoliko sekundi i čitao sledeću frazu. Tokom čitanja sam pokušao da ostvarim iskustvo koje bi bilo ekvivalentno knjizi. Čitanje i obrtanje strane, prelaženje na sledeću stranu itd. Zatim sam odlučio da pređem na rad sa magnetofonskim snimanjem. To je bilo 1971.<sup>945</sup>

Čitanje Barryjeve knjige, na primer *Come on*<sup>946</sup> (1987), određeno kao razumevanje značenja teksta, transformiše se u proces percipiranja prostornog smeštanja reči ili fraza na deo strane i u proces percipiranja vremenskog nizanja listanja strane za stranom. Vremenska dimenzija, koja se ukazuje tokom nizanja strana pri prelistavanju knjige, obrazuje linearni niz. Čitanje teksta naglas odgovara i linearnom nizanju koje se može opisati sintagmom. Slajd projekcija može da ostvari linearni tok projekcije izmene slajda slajdom, ali, u slučaju karusela, linearni tok se transformiše u ciklični tok. U slajd projekciji *Četiri godišnja doba 1976–77*<sup>947</sup> (1977) realizovan je koncept cikličnog vremena na dva nivoa: (1) ciklična struktura projekcije određena karuselom – konkretna fenomenalna realizacija i (2) semantička prezentacija, posredstvom vizuelnih slika i teksta, cikličnosti smene godišnjih doba. Rad sa pojavnošću konkretnog fizičkog vremena i pojavnošću semantičke prezentacije prirodne cikličnosti pokazuje da je Barryjevo mišljenje konceptualističko, on radi sa hijerarhijama pojava i njihovih jezičkih ekvivalenata. On radi sa specifičnim ili simultanim upotrebama vremena na nekoliko različitih načina: (a) gramatičko vreme reči koja je korišćena, na primer, koristi reči u pošlom gramatičkom vremenu referirajući na buduće vreme, (b) iskustvo tekućeg vremena u različitim iskustvenim situacijama (artificijelne i prirodne):

Mene zanima i iskustvo tekućeg vremena. U muzici čoveka zanima muzika, tok zvuka, interpretacija, veze. U stvari, u muzici možeš da se izgubiš kao i u filmu dok ga gledaš. Neke moje projekcije su napola mračne, a radovi sa zvukom su 90% tišina. Čovek je suočen sa sećanjem, anticipacijom i čekanjem. U projekcijama se najčešće jedna ili više tema vode kroz slike. U radu *Ponovo i opet* promene tokom godine i tokom dana simultano su pokazane, sa dvostrukim kontinuitetom, dok su reči bile nepovezane. Svaka je bila izolovani događaj u suprotnosti sa fotografijom. Vreme se u mom radu manifestuje na nekoliko različitih načina. Nekad se može iskusiti direktno, a nekad više konceptualno. Na primer, *Radioaktivni radovi* imaju “pola života” i “nulto vreme”. Bilo mi je interesantno što su radovi gubili pola energije svake godine ili svakih 100.000 godina ili svake stotinke sekunde, što je zavisilo od materijala koji se beskrajno delio na polovine.<sup>948</sup>

(c) rekonstrukcije vremenskog toka u mediju, na primer, u radu *Crni potok*<sup>949</sup> fotografisan je tok potoka od izvora do ušća, a fotografije date kao serija (niz) sprovode posmatrača kroz prostor i vreme, (d) ciklično vreme mehanizama i prirodnih procesa itd. Iz različitih koncepata fenomenalnog ili semantičkog rekonstruisanja vremenskog toka Barry je izveo koncept simboličke reprezentacije vremena “crtež drveta”. Crtež drveta je počeo da koristi na crtežima i slikama početkom osamdesetih. Crtež drveta se razlikuje od njegovih ranijih pretkonceptualističkih radova u šumi ili sa drvećem, odnosno od fotografija drveta u slajd projekcijama. Drvo u slikama i crtežima ima funkciju znaka, a ne konkretnog drveta ili predstave drveta. Pošto je crtež dat kao znak, on simbolički reprezentuje životne sile drveta, vene pod kožom ili dijagramski reprezentuje istorijsko vreme. Barry ukazuje na to da je model drveta (grananja) jedan od načina na koji doživljavamo, otkrivamo i pokušavamo da prikažemo prošlost. Zamisao da je drvo znak istorijskog vremena često je u Barryjevim slikama naglašena time što se drvo jedva nazire na slici, crtež drveta je prekriven slojevima boje. Kao opozicija crtežu-znaku drveta na slikama su ispisane reči. Dok drvo simbolizuje istorijsko vreme koje postoji i bez nas, reči (pored različitih nivoa upotrebe) suprotstavljaju se vremenu time što one (reči jezika) bez nas ne egzistiraju. Današnji Barryjev rad na zidnim slikama sintetizuje jezičke i čulno pojavne aspekte konceptualne umetnosti i visokog modernizma. Barry je sintetizovao svoju ranu slikarsku problematiku sa konceptualnom shematikom upotrebe reči i simbola. Prema Robertu Morganu, Barryjev rad sa zidnim slikama može da se opiše shemom *jezik radi sa arhitekturom*. Barryjeve zidne slike<sup>950</sup> uobičajeno čini plava podloga sa crvenim ili belim tekstom ili strukturom drveta koja se nazire ispod slojeva boje. Pravougaonici, mreže, krugovi itd. usklađeni su sa arhitekturom. Proporcije i način smeštanja slike određeni su konkretnim prostorom. Barry naglašava da želi i očekuje da se posmatrač fizički kreće u prostoru i da čita reči. On u zidnim slikama naglašava dualizam arhitekture i teksta kroz, u Merleau-Pontyjevom smislu, iskustvo

945 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 67.

946 Robert Barry, *Come on*, IMSCHOOT, Uitgevers for IC, Gent, 1987.

947 Robert Barry, *Four Seasons 1976–77* (šezdeset slajdova; 1977), iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 37.

948 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 70.

949 Robert Barry, *Black Brook*, iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 70.

950 Zidna instalacija u galeriji Leo Castelli 1983, *Love To* (1984) u: Musee Saint-Pierre, 1984. iz: Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 58, 162–165.

prostora. A to znači da steći iskustvo o nekoj strukturi ne znači da ona pasivno deluje na nas; to znači živeti je, shvatiti je, prisvojiti je, otkriti njeno unutrašnje značenje.<sup>951</sup>

Još jednom naglašavam da je taj dualizam deo mog rada. Oni su razdvojeni ali su i deo jedne stvari. Moj rad često koristi suprotne zamisli. Na primer, reči su napisane svetlim uljanim krejonom na površini intenzivno plavog zida, tako da one u stvari vizuelno izlaze iz površine. One ponekad lebde ispred plavog zida. Dok nas drveće, crtano olovkom i zatim prekriveno sa jednim, dva ili tri sloja boje, vraća nazad ka samom zidu. U jednom radu drvo nestaje.<sup>952</sup>

Bitna karakteristika Barryjevog postupka otkriva se u radu sa specifičnim pojavnostima tokena jezika, vizuelnosti, slikarstva, zvuka. Specifične pojavnosti su tako upotrebljene da obrazuju parove opozicija, Barryjevim rečima dualizam, koje naglašavaju prirodu pojavnosti i preobražaja jezika u tokene i tokena u jezik. Proces transformacije, koji je konceptualno određen, time što težište stavlja na specifičnosti i potencijalno bogatstvo materijalnih tokena u recepciji, biva primljen kroz hijerarhiju iskustava percepcije, iskustva doživljaja prostora i vremena, ali i kroz semiotičke i lingvističke procedure razaznavanja i označavanja strukture pojavnosti i funkcija značenja.

Rani Barryjev rad sa slikama, instalacijama i procesima (radijacija, inertni gasovi) eksplicitno je eksternalistički. Rad je određen materijalnim aspektima objekta, situacije i događaja koji su nezavisni od namera subjekta. Slika na zidu je slika određena konkretnom strukturom, odnosno radovi sa radijacijom su određeni vrstom radioaktivnog materijala itd. Radovi sa memorijom, nesvesnim, mentalnim predstavama različitim od jezičkih i vizuelnih, telepatijom itd, eksplicitno su internalistički. Usmereni su na kognitivni materijal uma i njegove procese. Tekstovi koji ukazuju na njih su indeksni nacrti koji skreću pažnju na intencije umetnika i njima odgovarajuća stanja uma. Radovi sa tekstovima (rečenice, fraze i reči), kao i kasniji crteži, barataju među prostorima unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta, a to je područje jezika u najširem smislu reči (od govornog i pisanog jezika, preko znakovnih i simboličkih modela, do vizuelnih reprezentacija). Jezik se ukazuje, posredstvom tokena kojima se služi, kao sistem koordinacije eksternalnih aspekata (arhitektura, zvuk, boja itd) i internalnih (koncept, namera, propozicija, uverenje, znanje, doživljaj itd).

### Tekst i referenca: Lawrence Weiner

Rad Lawrencea Weinerja (1940) rezultat je evolucije pretpostavki minimalne i procesualne umetnosti u smeru konstruisanja i ispitivanja diskurzivnih formulacija (tekstova) i njihovih odnosa sa pojavnostima vankontekstualnog rada (vizuelni, prostorni, procesualni, materijalni itd). Naša polazna teza u analizi Weinerovog rada glasi: Weinerov rad je konstituisan oko problema reference i oko problema pragmatične realizacije.

Weinerov tekst je opis percepcije: niz jezikom saopštenih propozicija, koje percepciju određuju kao proces pojmovnog mišljenja koji obrađuje materijalne ili čulne podatke.<sup>953</sup> Pošto je opis percepcije (percipiranja ili pojavnosti materijalnih i čulnih podataka), Weinerov tekst je tekst sa referencom. Referenca je ono izvan teksta na šta se tekst odnosi. Prema Fregeu, smisao teksta (*Sinn*) uključuje više od reference (*Bedeutung*), uključuje i način na koji je ona data.<sup>954</sup> Problem pragmatične realizacije. Pragmatičnom realizacijom, u kontekstu Weinerovog rada, nazivamo aktivnost umetnika zasnovanu na unapred datim pretpostavkama, minimumu racionalne logike koncipiranja rada i njihovom direktnom sprovođenju u realizaciji dela. Weinerov postupak direktno demonstrira jezičke procedure građenja dela. U tekstu projekta *Mondrian of Volendam* je zapisao:

Više volim termin "onaj ko pravi" (*maker*) kao što sam na početku rekao. Verujem da ljudi prave umetnost, svako bi mogao da bude umetnik, ..., to je pitanje izbora. Ako izabereš da budeš umetnik, ti zaista istražuješ i radiš u umetnosti. Ali ne mislim da stvaram, to je bilo ranije. Imao sam sreće, izabrao sam da budem umetnik u određenom vremenu i veći deo vremena provodim posmatrajući odnos između mene i komada stakla ili odnos između mene i boje.<sup>955</sup>

Tekst je primer pragmatičnog lociranja minimalnih uslova racionalnog govora i pisanja o činjenju u svetu umetnosti. Kako je smisao Weinerovog teksta, bilo da je odštampan u knjizi, na plakatu ili ispisan na zidu galerije, određen referencom i načinom na koji je ona data, pitanje načina davanja reference ima središnji značaj. Način kako je referenca data

951 Naveo Manfred Schneckeburger, "Plastika kao delatna forma", iz: Biljana Tomić, Miško Šuvaković (eds), *Informacije: minimalna i postminimalna umetnost*, SKC, Beograd, 1980, str. 15.

952 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, str. 88.

953 Jaakko Hintikka, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", *Treći program RB* br. 61, Beograd, 1984, str. 181.

954 Jaakko Hintikka, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", str. 179.

955 Lawrence Weiner, "Mondrian of Volendam", *De Appel* no. 2, Amsterdam, 1985.



treba shvatiti funkcionalno. Smisao teksta je funkcija koja daje referencu kao svoju vrednost. Funkcija, kako je pisao Hintika,<sup>956</sup> zavisi od svega u S, ona je funkcija celokupnog mogućeg sveta u kojem se referenca nalazi. U tom smislu Weinerov rad više naglašava kontekst nego sadržaj, on ukazuje na to da je značenje teksta određeno svetom u kome je referenca data. Problem teksta, datog kao umetnički rad, izlaganjem u galeriji, odnosno realizacijom u ambijentalnom okviru čiji je bitni aspekt da je tekstualni ambijent, pomak je od zamisli znanja, koje možemo izraziti direktnom konstrukcijom objekta ka znanju, koje možemo izraziti propozicionalnom konstrukcijom. Tradicionalna koncepcija znanja u umetnosti realizovana je oko znanja koje se može izraziti direktnom konstrukcijom objekta (objekta, situacije, događaja). Umetnički rad je nediskurzivan rad produkcije zasnovane na objektima, situacijama i događajima. Radikalna modernistička struja avangardi je išla ka proširenju okvira znanja u umetnosti, proširila ga je ka opštijoj strategiji propozicionalne konstrukcije, tj. konceptualne konstrukcije. Bitna ontološka karakteristika umetničkog rada nije objekt (objekt, situacija, događaj), već jezička shematika iz koje se izvodi i realizuje objekt. Weinerov doprinos izrečen je u stejtmentu:

1. Umetnik može da realizuje rad.
  2. Rad može da realizuje bilo ko.
  3. Nije nužno da rad bude realizovan.
- Svaka od ovih mogućnosti ima svoju vrednost i svaki put odgovara namerama umetnika. Slučajan primalac treba tačno da odredi uslove realizacije rada.<sup>957</sup>

To je dugogodišnja konstanta njegovog rada i ona interpretira konceptualistički rad kao hijerarhiju diskursa (metajezička). Uobičajena slikarska dela su prvostepene prezentacije i specifični primeri, određeni referencom (slika prikazuje ljudsko lice, predeo ili neki događaj) ili unutrašnjom vezom elemenata slike (odnosima linija, površina, tačaka, boja itd). Dela konceptualne umetnosti su konstituisana oko problema umetnosti (prvostepeni nivo) i mogućih interpretacija prvostepenog nivoa (drugostepeni nivo, ..., n-tostepeni). Weinerov stejtment je hijerarhija diskursa o umetnosti prezentovana u kontekstu prvostepenih umetničkih dela. Prva tri stava su drugostepene propozicije o potencijalnim pristupima umetničkom delu (objektu). Prvi stav odgovara uobičajenom uverenju i gledištu da umetnik stvara i proizvodi umetničko delo (objekt). To što umetnik stvara umetničko delo svojeručno ga praveći, ulazi u temeljne definicije umetnika: s jedne strane zanatlije proizvođača, a sa druge strane tvorca koji svojim dodirrom preobražava materiju. Odrednice ekspresionizma se temelje na snazi umetnikovog manuelnog/telesnog čina i gesta u pravljenju objekta (slike, skulpture). Drugi stav odgovara *ideologiji* začetoj u konstruktivizmu i razvijanoj do minimalne i konceptualne umetnosti. Čin pravljenja objekta je proces doslovne realizacije koncepta, plana, programa i projekta. Umetnik se pojavljuje kao autor zamisli i projekta, dok rad realizuju specijalizovani tehničari sledeći doslovno plan. Treći stav, da umetničko delo ne mora biti realizovano, odgovara neposrednom Weinerovom umetničkom kontekstu, tj. interesima konceptualne umetnosti koja je u ranim fazama težila supstituciji umetničkog dela ili objekta konceptualnim rešenjima. Weiner je pisao:

Lično sam više zainteresovan za ideju materijala, nego za same materijale.<sup>958</sup>

Razlika između prvog i trećeg stava je razlika između dva tipa znanja: znanja koje možemo izraziti direktnom konstrukcijom objekta i znanja koje možemo izraziti propozicionalnom konstrukcijom objekta. U pitanju je analogija sa razlikovanjem opisnih iskaza i logičkih vlastitih imena, odnosno razlikovanje neposredne i posredne spoznaje. U konceptualnoj umetnosti dolazi do pomaka interesovanja sa direktne percepcije objekta, kakva je postojala u apstraktnom ekspresionizmu, postslikarskoj apstrakciji i minimalnoj umetnosti, ka istraživanju i radu sa indirektnim lingvističkim mehanizmima kulturalnog posredovanja vrednosti, rada, činjenja, percepcije itd. Tekst komentara koji sledi posle stavova: "Svaka od ovih mogućnosti ima svoju vrednost i svaki put odgovara namerama umetnika. Slučajan primalac treba tačno da odredi uslove realizacije rada", drugostepeni je u odnosu na stavove 1–3, a to znači da je trećestepeni diskurs u odnosu na potencijalne tipove umetničke produkcije o kojima govore stavovi. Komentari su analitičke propozicije pošto ne daju razrešenje u smeru jednog tipa rada, već specificiraju moguće tipove rada i dovode ih u istu ravan poređenja. Weinerovo pozivanje na intencije i uslove realizacije rada ukazuje na uverenje da umetnost nije nešto što pripada *carstvu prirode* ili *apriornog univerzalnog logosa* ili *izvorne emocije*, već je fenomen kulture. Dela su doslovno konstituisana umetnikovim ucrtavanjem, huserlovski rečeno, crta sveta.<sup>959</sup> Svaki od stavova (1–3) je osnova mogućeg sveta: sveta proizvođača, sveta projekatana (autora) i sveta mislilaca. Referenca koja određuje smisao umetničkog rada je funkcija načina na koji je data u svetu (kontekstu umetnikovog rada). Jedna te ista referenca, data u svetu pravljenja

956 Jaakko Hintika, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", str. 179.

957 Lawrence Weiner, iz: *Information*, MOMA, New York, 1970, str. 134.

958 Lawrence Weiner, iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 128.

959 Jaakko Hintika, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", str. 180.

objekta, projektovanja objekta i konceptualnog opisivanja objekta, načinom davanja dodeljuje umetničkim radovima drugačiji smisao. Weinerova sinhrona prezentacija načina na koji se uspostavlja delo (daje referenca) i dela (teksta) nije teorijska demonstrativna tautologija, već dekonstrukcija skrivenosti proceduralnosti stvaranja u umetnosti:

Sve što potvrđujemo u relaciji sa bilo kojom disciplinom tautologija je, ali sama umetnost se ne zasniva na tautološkom mišljenju. Ona se pre zasniva na mišljenju o jednom logičkom pristupu produkciji umetnosti.<sup>960</sup>

Navedena izjava ukazuje na aspekte konceptualne umetnosti: (a) odnos rada i discipline (umetničkog dela i umetnosti) je tautološki, drugim rečima, umetničko delo je izraz definicija umetnosti, a umetnost je specifikacija, opis i objašnjenje umetničkog rada i (b) namera konceptualnog umetnika, u pitanju je Weinerov pragmatizam, nije da demonstrira ovu tautologiju već da istražuje konkretne slučaje produkcije umetnosti. Ovom izjavom je naznačena protivrečnost između Kosuthovog teorijskog pristupa umetnosti kojim se umetnost prikazuje kao tautološka shema i Weinerovog pragmatičnog i empirijskog rada sa jezikom, referencom i načinom uspostavljanja reference. Pogledajmo, na primer, tekst zidne instalacije:

ZELENO KAO I PLAVO KAO I CRVENO  
 CRVENO I ZELENO I PLAVO MANJE ILI VIŠE  
 CRVENO PREKO I IZNAD ZELENOG PREKO I IZNAD PLAVOG  
 CRVENO U RELACIJI SA ZELENIM U RELACIJI SA PLAVIM  
 CRVENO UMEMSTO ZELENOG UMEMSTO PLAVOG<sup>961</sup>

i hipotetičku sliku ili seriju slika nastalih prema Weinerovom tekstu. Susrećemo se sa dva različita čulna sistema, a to znači i sa dva različita načina postavljanja reference. Apstraktna slika je sinhrono i slika (nečeg) i svoja referenca (prisustvo boje), dok su boje spomenute u tekstu izvan teksta i tekst u posmatračevom umu tek pobuđuje sećanje na boje

Weinerov rad je prošao kroz nekoliko međusobno povezanih etapa posle 1970. godine: (a) slikarski radovi ranih šezdesetih godina,<sup>962</sup> (b) radovi u domenu procesualne umetnosti – rad sa materijalima i prirodnim fenomenima, (c) tekstualni radovi: (c.1) plakati,<sup>963</sup> (c.2) knjige,<sup>964</sup> (c.3) tekstualni ambijenti, (d) scenografija, (e) filmovi.

Zadržaćemo se na tekstualnim radovima. Evoluciju Weinerovog rada od slikarstva i procesualne umetnosti ka tekstualnoj praksi pratićemo kroz evoluciju naslova rada u rasponu od indeksa vizuelnog fenomena do središnjeg problema reprezentacije. U američkom modernizmu šezdesetih godina izdvajaju se tri karakteristična pristupa naslovu umetničkog dela: (1) naslov dela je ime dela, na primer, apstraktna slika je krštena u datom trenutku, njeno ime je arbitrarno dodeljeno odlukom umetnika, tj. apstraktna geometrijske slike Frenka Stelle, koje nose nazive *River of Ponds II*, *Union I*, *Bam*, *Bampur*, *Sabine Pass*, *New Madrid* itd, nisu opisi niti uzročno data imena, (2) naslov dela je ironična igra rečima koja polazi od dualizma slike i naziva, paradoksa sadržanog u slici ili nazivu, odnosno kontekstu rada i prezentacije i (3) naslov dela je detaljni ili skraćeni opis slike ili skulpture. Weiner je praktikovao poslednju varijantu. Na primer, naslovi njegovih radova su: slika *Žuti točak sa narandžastim rubom*, *Dva minuta slikanja sprejom direktno po patosu iz standardne aerosol konzerve* itd.<sup>965</sup> Naslovi su opisi pojavnosti slike ili procesa realizacije rada. Naziv (ime) rada je iskaz (ili tekst) koji zadobija svoj smisao time što opisuje svoju referencu. Ako opis u bilo kom smislu (čulno-pojavnom, konceptualnom itd) iscrpno opisuje svoju referencu on se može izložiti umesto nje. Hipotetički: Weiner umesto mrlje na podu, nastale slikanjem sprejom, izlaže natpis “Dva minuta slikanja sprejom direktno na patosu iz standardne aerosol konzerve”. Ekvivalentnost originalnog fenomena i njegovih medijskih reprezentacija (fotografija, tekst) eksplicitno se vidi u radu *Prirodni vodeni tok skrenut redukovano ili premešten*<sup>966</sup> (1969). Rad je jednostavna kamena pregrada u potoku. Rad je posredovan fotografijom i naslovom. Moguće je, zatim, razdvojiti fotografiju i naslov, oni daju istu informaciju, ali na različitim nivoima diskurzivne/nediskurzivne prezentacije. Rani Weinerovi stejntenti su tekstovi sa jasnom referencom, oni su deskripcije vantekstualne pojavnosti (objekta, relacije objekta ili procesa):

JEDNA KOLIČINA BOJE JE IZLIVENA DIREKTNO PO PATOSU I  
 PREPUŠTENA SUŠENJU<sup>967</sup>

960 U Dieter Schwarz, “Learn to read art / Lawrence Weiner’s Books”, iz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989 / Catalogue Raisonne*, Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln) i Le Nouveau Musée, 1989, str. 150.

961 Instalacija u Galeriji Anthony d’Offay, London, 1980, iz: *Documenta 7*, Kassel, 1982, str. 179.

962 Lawrence Weiner, radovi u: *L’art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 229–232, i u: *Lawrence Weiner / Works from the beginning of the sixties towards the end of the eighties*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988–89, str. 6, 12, 13.

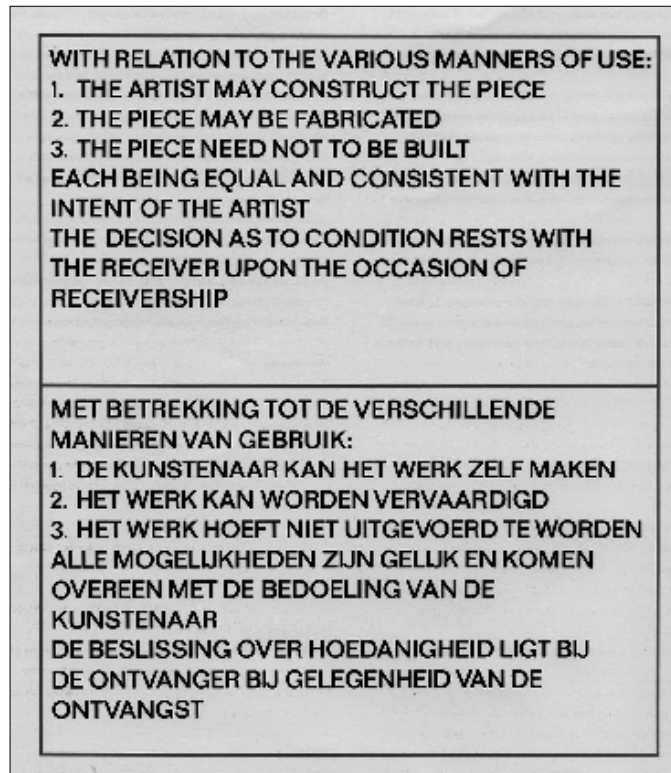
963 Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, 1986.

964 Dieter Schwarz (ed), *Lawrence Weiner Books 1968–1989 / Catalogue Raisonne*, Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln) i Le Nouveau Musée, 1989.

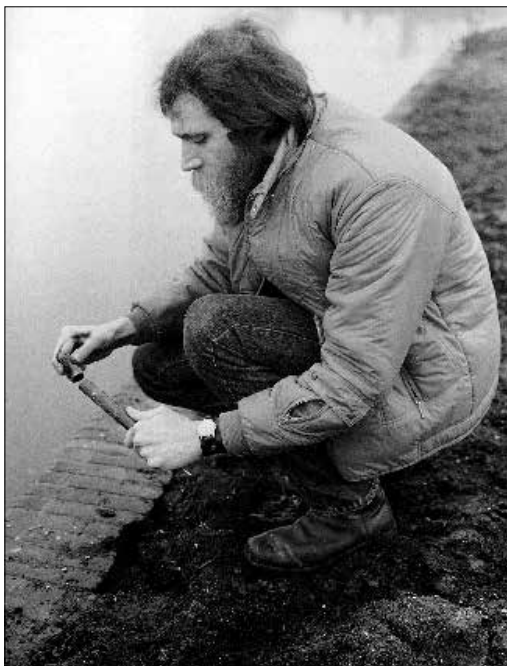
965 Lawrence Weiner, radovi u: *L’art conceptuel, une perspective*, str. 230 i 232.

966 Lawrence Weiner, u: Lucy R. Lippard, *Changing – Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971, str. 281.

967 Lawrence Weiner, “Statements” (1968), u: “Works by Lawrence Weiner”, *Studio International*, London, March 1971, str. 127.



Lawrence Weiner, *U odnosu prema različitim načinima upotrebe*, 1968–76.



Lawrence Weiner,  
*Ostatak širenja plamena preko granice*, 1969.



Lawrence Weiner, *Bez naziva*, 1960–62.

ili

KA MORU  
 NA MORU  
 IZ MORA  
 U MORU  
 OGRANIČITI MORE<sup>968</sup>

ili

1. PREKO IVICE  
 2. OKO OKUKE  
 3. PORED TOGA  
 4. NAD LINIJOM  
 5. PREKO BRDA  
 6. PORED TAČKE<sup>969</sup>

Prvi stejtment je opis događaja, dok su drugi i treći familije opisa. Prvi steitmen opisuje proces koji prethodi delu i određuje njegov sadržaj. Stejtment je propozicija rada. Drugi i treći stejtment koriste familije propozicija da bi opisali familije potencijalnih čulno pojava relacija. Konkretni opis je zamenjen familijom propozicija—formula, koje mogu da referiraju potencijalno različitim prostornim situacijama.

Sledeća osobina Weinerovih tekstova je konstrukcija ili upotreba jezika kao specifičnog fenomena, čijim oblikovanjem nastaju diskurzivni učinci koji posredstvom potencijalnih referenci zadobijaju različita značenja u zavisnosti od čitaočevog semantičkog potencijala i usmerenja interesa. U ovim radovima Weiner ne radi sa direktnim referencama, već sa pozadinskim i indirektnim uslovima propozicionalnih konstrukcija. U prvom koraku on ne barata logičkim imenima ili znacima, već rečima i sintagmama koje imaju značenjska uporišta u svetovima umetnosti (slikarstvu, minimalnoj umetnosti, procesualnoj umetnosti, konceptualnoj umetnosti itd) ili specifičnim sistemima i dijalektima kulture (poslovice, uzrečice, alhemijske formule itd). Na primer, relacije sa minimalnom umetnošću su realizovane tekstem:

U NEKIM RELACIJAMA SA RAZLIČITIM OBLICIMA DEKORACIJA

(tj. prezentacije):

PREKRIVENO CRVENIM ILI ZELENUM  
 OSLIKANO PLAVIM I  
 SMEŠTENO IZNAD ŽUTOG I CRVENOG  
 (SVE SA MOGUĆNOŠĆU DA BUDE VIĐENO)<sup>970</sup>

a relacije sa jezikom poslovice u tekstu/plakatu:

MI SMO BRODOVI NA MORU A NE PATKE U BAZENU<sup>971</sup>

i relacije sa semantičkim konstrukcijama alhemije:

OLOVNI SUD I ŽIVA SU ŽARENI DOKLE JE POTREBNO<sup>972</sup>

Reći da su tekstovi nastali jezičkim oblikovanjem znači da je Weiner koristio unutarlingvističke aspekte jezika u postizanju pojavnosti, značenja i vrednosti teksta. Pogledajmo nekoliko primera:

BEING THEN WITHIN A CONTEXT OF INTENSITY:  
 HAVING BURNED BRIGHTLY  
 HAVING BURNED ( )  
 HAVING ( )  
 ALL TOWARDS A POPOINT OF VIEW<sup>973</sup>

ili u približnom prevodu:

968 Lawrence Weiner, rad iz 1970, u: "Works by Lawrence Weiner", *Studio International*, London, March 1971, str. 127.

969 Lawrence Weiner, rad iz 1970, u: "Works by Lawrence Weiner", str. 127.

970 Lawrence Weiner, rad iz 1979, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, 1986, str. 68–69.

971 Lawrence Weiner, rad iz 1986, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 160–161.

972 Lawrence Weiner, rad je iz 1970.

973 Lawrence Weiner, rad objavljen u katalogu *Barry, Burgin, Fulton, Gilbert and George, Haacke, Hilliard, Kosuth/Charlesworth, Tremlett, Weiner*, Fruit Market Gallery, Edinburgh, 1976, str. n.n.

BUDUĆI U KONTEKSTU INTENZITETA:  
 POŠTO JE IZGOREO BLEŠTAVO  
 POŠTO JE IZGOREO ( )  
 POŠTO JE ( )  
 SVE PREMA TAČKI GLEDIŠTA

U tekstu su iskorišćena tri potencijalna aspekta jezika: (a) referentna relacija prema procesu gorenja, (b) gramatička struktura engleskog jezika i (c) metajezički aspekt ostvaren rečenicom “Sve prema tački gledišta”. Tačka gledišta je prošiveni bod subjekta koji tekst čitanjem transformiše. Za Weinerja su bitni i učinci upotrebljenog jezika (engleski, nemački, italijanski, francuski itd). Zamisao prevođenja se u pojedinim radovima pokazuje na prvostepenom nivou, zgodan primer je rad realizovan 1975. godine u Bremerhavenu u Nemačkoj, pošto barata gramatičkim članovima engleskog i nemačkog jezika, stvarajući razliku u tekstovima:

engl.

HAVING BRIDGED A (THE) GAP  
 HAVING AVOIDED A (THE) PITFALL  
 HAVING MADE THE (A) POINT  
 ALL WITH AN END IN VIEW

nem.

EINE (DIE) SCHLUCHT (KLUFT) UBERBRUCKT  
 EINER (DER) FALLGRUBE (FALLE) ENTGANGEN  
 DEN (EINEN) PUNKT GEMACHT  
 ALLES MIT EINEM ENDE IN SICHT<sup>974</sup>

što u približnom prevodu glasi:

PREMOSTIVŠI NEKI (TAJ) RASCEP  
 IZBEĆI NEKU (TU) JAMU  
 NAČINIVŠI NEKI (JEDAN) SPOJ  
 SVE S OBZIROM NA KRAJ.

Razlika je posledica same *prirode* ili pojavnosti jezika. Engleski jezik koristi određeni “the” i neodređeni “a” član, pri tome, članovima se ne definiše rod. Prevođenjem na nemački jezik traže se ekvivalentni članovi nemačkog jezika, ali, za razliku od engleskih članova, oni su vezani za rod i padež. U prevodu na srpskohrvatski jezik problem članova sam rešio upotrebom zamenica i odgovarajućim padežom, čime je određen i gramatički rod. Značaj prevođenja Weiner je naglasio u sledećoj rečenici:

PREVOD SA JEDNOG JEZIKA NA DRUGI<sup>975</sup>

čime je pažnju preusmerio sa konkretnih procedura prevođenja na drugostepeni stav o prevođenju.

Colin Gardner, u tekstu “The Space between Words: Lawrence Weiner”,<sup>976</sup> ukazuje na još jedan bitan aspekt Weinerovih tekstova, na njihovu fragmentarnost. Po njoj, fragmentarnost zapisa ima funkciju teze ili predložka za dijalog i smernice za istraživanje kompleksne mise-en-scene umetnosti. Naša interpretacija Weinerove fragmentarnosti polazi od porekla njegovih tekstova, oni su nastali izdvajanjem iz vizuelnog kompleksa transformacijom naslova ili imena rada u autonomni tekst. Weinerovi tekstovi se time što zadržavaju, makar i neodređenu ili potencijalnu, referencijalnu relaciju, obraćaju onome izvan teksta gradeći mogućnost uvida, čitanja, mentalne reprezentacije ili doživljaja. Drugi razlog naglašene fragmentarnosti je taj što tekstovi koriste deskriptivne jezičke forme, ali ih svode na demonstrativni nivo strukture deskripcije. Zatim, u Weinerovom radu je prepoznatljiva mentalistička tendencija. On želi da tekstom, u rasponu od apstraktne sheme do konkretnog primera, stvori analogiju mentalnoj slici. Odnos Weinerovog teksta prema vizuelnom fenomenu, koji opisuje i na koji ukazuje, analogan je odnosu vizuelnog fenomena i njegove mentalne reprezentacije. Tekstovi, na primer:

MNOGI OBJEKTI SU POSTAVLJENI JEDAN PORED DRUGOG DA BI OFORMILI NIZ MNOGIH OBOJENIH  
 OBJEKATA<sup>977</sup>

974 Lawrence Weiner, rad je iz 1975, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, 1986, str. 42–43.

975 Lawrence Weiner, rad je iz 1969, iz: *Art Conceptuel I*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, str. 119.

976 Colin Gardner “The Space between Words: Lawrence Weiner”, *Artforum*, New York, November 1990, str. 156–160.

977 Lawrence Weiner, instalacija u Galeriji Leo Castelli, New York, 1979, iz: Edward Lucie-Smith, *Art in the seventies*, Phaidon, Oxford, 1980, str. 25.

ili

DODIROM ROZE  
 DELIĆEM LJUBIČASTOG  
 NAGLAŠAVANJEM ZELENOG<sup>978</sup>

vode direktno pobuđivanju mentalnih reprezentacija fizičkog reda ili odnosa boja. Tekst je u funkciji iniciranja i pokretanja memorije, memorisanih mentalnih slika. Fragmentarnost i nedorečenost u funkciji su pokazivanja specifičnog sećanja memorisanih slika. Uspostavlja se odnos teksta i memorisanih reprezentacija. Kako se mentalne reprezentacije razlikuju od posmatrača do posmatrača, nastaju različiti intertekstualni odnosi. Pored semantičke nedorečenosti, na primer u prethodnim tekstovima se ne govori kakvi objekti ulaze u niz ili gde se smeštaju boje, Weiner radi i sa tekstovima koji sintaksu rečenice ostavljaju nedovršenom, odnosno potencijalno otvorenom za primenu na različite objekte. Tekstovi dobijaju karakter formule. Formula je diskurzivni (lingvistički ili semiotički) shematizovani obrazac koji je konstruisan opštim logičkim imenima, koja se u konkretnim slučajevima mogu zameniti konkretnim imenima, radnjama, osobinama, mentalnim reprezentacijama itd. Pogledajmo nekoliko primera:

SAMO KLASIFIKOVANO KAO ...  
 ... ZAJEDNIČKO ZA OBA ...  
 SAMO MEĐUSOBNA RAZMENA ( )  
 BAR SA REFERENCOM PREMA  
 SUPROTSTAVLJENIM ( ) SEKCIJAMA<sup>979</sup>

Svaka nepotpuna rečenica se identifikuje sa tekстом i može biti zapisana na posebnom zidu, ne koriste se gotove diskurzivne slike, već apstraktni termini diskurzivnog rada i konstruisanja diskurzivnih slika. Fraze “Samo klasifikovano kao ...” ili “Suprotstavljenim ( ) sekcijama...” ne ukazuju na znanje koje možemo izraziti propozicionalnim konstrukcijama, već na znanje o radu sa propozicionalnim konstrukcijama. Na primer, kao čitalac mogu uvesti dva propozicionalna objekta, tj. tekst “plavo” i tekst “objekt”. Ako ih uvedem u Weinerove tekstove, tada oni glase:

SAMO KLASIFIKOVANO KAO OBJEKT  
 PLAVO ZAJEDNIČKO ZA OBA OBJEKTA  
 SAMO MEĐUSOBNA RAZMENA OBJEKATA  
 BAR SA REFERENCOM PREMA OBJEKTU  
 SUPROTSTAVLJENIM PLAVIM SEKCIJAMA.

Opisani mehanizam primene Weinerovih tekstova jeste mehanizam njihove intertekstualne recepcije. U sledećem primeru apstrahovanje jezičkog izraza i svođenje na formulu sprovedeno je radikalnije:

NEKO ( ) F  
 NAOŠTRENO NOŠENO URAĐENO PONOVO MOŽDA ...  
 NEKO F  
 ( )<sup>980</sup>

Arbitrarnost recepcije je povećana, na mestu zagrade i umesto slova F mogu biti upisane i pročitane različite propozicije. Da bi potencijalno neograničenu arbitrarnost suzio, u uvodu u grupu tekstova, kojima pripada i navedeni, Weiner daje stav:

IMATI RELACIJU SA UPOTREBOM RAZLIČITIH OBJEKATA.<sup>981</sup>

Suočena su dva teksta: (a) tekst koji je apstrahovanjem do formule izgubio konkretnu referencu, tj. može biti primenjen na bilo koju referencu i (b) tekst koji obezbeđuje konkretnu referencu, na primer, ukazuje na to da tekst-formula govori o upotrebama različitih objekata. Intertekstualni odnos teksta bez reference i teksta sa referencom je model koji odgovara opštoj zamisli logičkog pozitivizma, a to znači suočavanju konceptualnih modela logike sa empirijskim modelima eksperimenta. Colin Gardner sa pravom konstatuje:

Kao svi dobri empiristi, Weiner testira svoje početne premise objektivnim proučavanjem i eksperimentom, a zatim ono što je naučio prevodi u jezik.<sup>982</sup>

978 Lawrence Weiner, rad je iz 1978, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, 1986, str. 62–63.

979 Lawrence Weiner, rad je iz 1973, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 20–21.

980 Lawrence Weiner, rad je iz 1974, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 32–33.

981 Lawrence Weiner, rad je iz 1974, iz: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 32–33.

982 Colin Gardner, “The Space between Words: Lawrence Weiner”, *Artforum*, New York, November 1990, str. 156–160.

WITH A RELATION TO THE VARIOUS  
THINGS BROUGHT TO LIGHT:

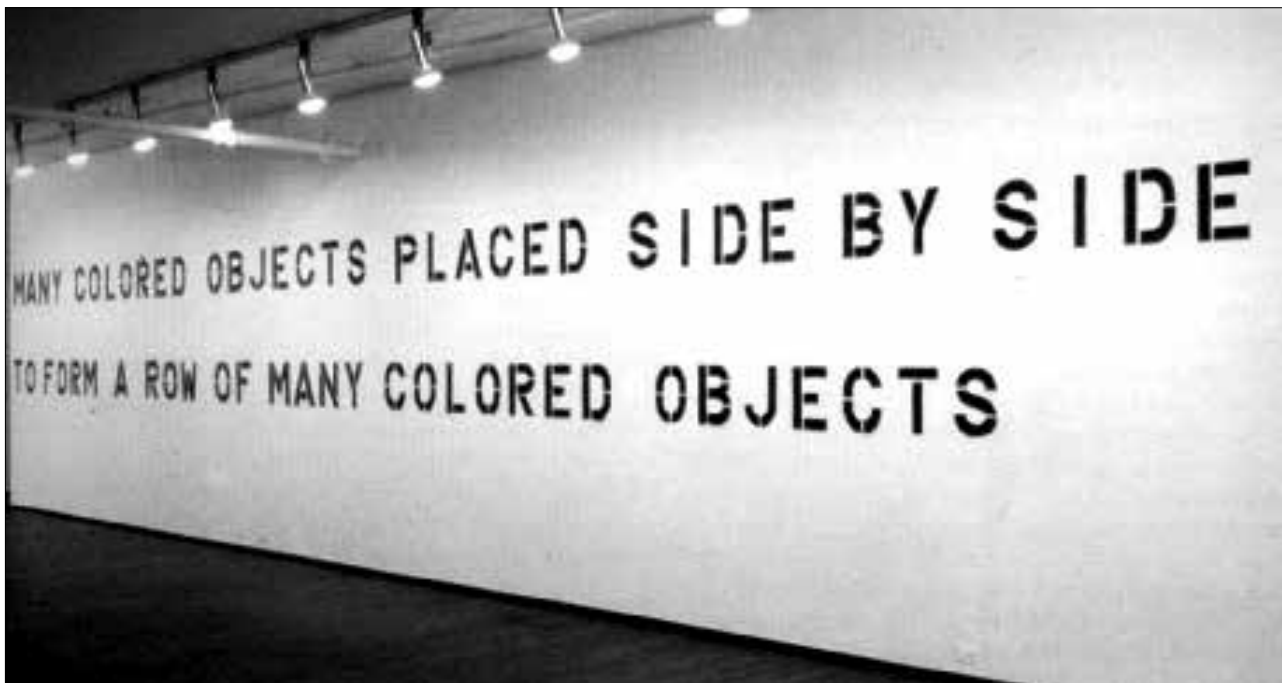
HAVING BEEN LAID BARE  
(                    ) LAID BARE  
(                    ) BARE

HAVING BEEN LAID OPEN  
(                    ) LAID OPEN  
(                    ) OPEN

HAVING BEEN LAID ON  
(                    ) LAID ON  
(                    ) ON

[ PERHAPS WITHIN THE REALM  
OF ILLUMINATION ]

Lawrence Weiner, *Ulični poster*, 1974.



Lawrence Weiner, *MNOGI OBOJENI OBJEKTI SMEŠTENI JEDNI PORED DRUGIH U RED MNOGIH OBOJENIH OBJEKATA*, 1979.

Prevođenje u jezik nije puka tehnika, već poseban svet pojavnosti koji imaju povratne uticaje na objektivno izučavanje i eksperimente. Funkcije jezika se testiraju i ispituju u relacijama prema *lingvističkoj prirodi* jezika i *nelingvističkoj prirodi* referenci jezika koje su izvan njega. Problem fragmentarnosti i necelovitosti Weinerovih tekstova razmatrao je i teoretičar postmoderne Craig Owens u spisu "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". Po Owensu, Weinerovi radovi, tekstualni ambijenti, otkrivaju paradigmatiku prirodu alegorije. Alegorijske slike su *prisvojene slike*, umetnik koji radi sa alegorijom ne izmišlja slike, već koristi postojeće i time polaže pravo na značenja koja nudi kultura. Umetnik nije samo autor već je i interpretator:

Tako u njegovim rukama slika postaje nešto drugo (allos = drugi + agoreuei = govoriti). On ne vaspostavlja izgubljeno ili zaboravljeno prvobitno značenje: alegorija nije hermeneutika. Umesto toga, on slici dodaje još jedno značenje. Međutim, ako i dodaje, on to čini samo da bi izvršio zamenu: alegorično značenje potiskuje ono koje mu je prethodilo, ono je dopuna.<sup>983</sup>

Druga teza Owensovog razmišljanja jeste da se alegorija konstituiše oko fragmentarnog, nepotpunog i nedovršenog. A iz te premise i njene primene na Weinerove tekstove-formule izvodi se zaključak da su one alegorijske pošto je svako alegorično delo piktogramsko. U alegoriji je slika hijeroglif, alegorija je rebus: tekst sastavljen od konkretnih slika čije je značenje skriveno ili čije značenje nastaje dodatnom interpretacijom. Za Owensa je zbrka verbalnog i vizuelnog:

samo jedan vid očajne zbrke svih estetičkih medija i stilskih kategorija koje alegorija nosi (očajne u smislu ma kakve podele polja estetike s esencijalističkog stanovišta). Alegorično delo je sintetičko, ono prelazi preko estetskih granica.<sup>984</sup>

Owens je ispravno u Weinerovim tekstualnim ambijentima prepoznao ulogu fragmentarnog, značaj piktogramskog ili hijeroglifskog i shematiku formule, kao i intencije intertekstualnog povezivanja disparatnih medija i njihovih aspekata (teksta, jezičkih i vizuelnih značenja, vizuelnih i mentalnih slika itd). Međutim, ne možemo Weinerov rad u punom smislu reći prihvatiti za rad alegorije, pre se može razumeti kao predalegorijski rad. Argumenti za ovu tezu su sledeći: (a) Weinerovi tekstovi su autorefleksivni – demonstriraju način kako je referenca data, što je u velikim alegorijama zapadne umetnosti uvek skriveno iza naslaga potencijalne naracije, (b) formalizovane su do minimuma semantičke funkcionalnosti, a u klasičnim alegorijama fragmentarni ili piktogramski tekstovi/slike dati su u raskošnoj pojavnosti tekstualne i slikovne semantizacije materijala i (c) u pitanju je empirijski i pragmatični pristup verifikaciji diskurzivnog i vizuelnog, što je suprotno alegorijskoj retorici i spekulativnosti. Weinerovi tekstualni ambijenti su predalegorijski zato što poseduju aspekte koji se mogu razumeti kao alegorijski, ali ne dosežu do alegorijske naracije koja podupire fikciju i fantazam, već demonstriraju mehaniku lingvističkog rada u procedurama uspostavljanja referenci sa svetom. Weinerov rad ne zahteva realnu prisutnost potencijalnog (spomenutog objekta, čina ili fenomena), što je alegorijska dimenzija, ali on ukazuje na realnu i konkretnu prisutnost jezičkog potencijala prezentacijom ogoljenih elemenata, mehanizama, konstrukcija, fragmenata, reči, rečenica, tekstova. Ovim pretpostavkama se može prigovoriti da Owens nije ni mislio na klasičnu alegoriju, već na simulacijsku označivačku alegoriju postmoderne, koja manipuliše slikama (citat, kolaž i montaža) drugih alegorija u kulturalno determinisanim procesima. Weiner je bliži strategijama postmodernističke nego klasične alegorije zato što se iz njegovih radova može izvesti postmodernistička alegorija narativnom nadgradnjom i transformacijom empirijski određive reference u projektovanu referencu uspostavljenju drugim tekstovima i slikama. Međutim, empirizam i autorefleksivnost u funkciji teorijskog objekta odvajaju ga od postmodernističke tekstualne produkcije. Tek su mlađi umetnici neokonceptualizma doveli Weinerove stroge i reduktivne formule do raskošne alegorijske prezentacije.

Bitno je napomenuti da Weiner eksplicitno pravi razliku između diskursa (pisma) književnosti i diskursa umetnika, ukazujući na razlike interesa, reference, načina davanja reference i smisla:

Književnost je pokušaj unutar konteksta narativne ili nenarativne strukture da se prikažu međusobni odnosi ljudi, dok je umetnost odnos ljudi prema objektu, to je jasno. Poezija je suštinski neprevodiva; moguć je samo približan prevod, ona se pravi da bude neprevodiva, da budu lepi i forma i smisao samog jezika, dok je moj rad inicijalno načinjen da bude prevodiv ili u fizičku formu ili u jezike. To je za mene dovoljna razlika. Književnost se suštinski odnosi na subjektivnu realnost, dok se umetnost odnosi na objektivnu realnost.<sup>985</sup>

Za razliku od Barryjevog naglašavanja značaja tokena u prezentaciji i funkcionisanju rada, Weinerovo određenje medija ukazuje na konstante i varijable rada sa uslovima davanja reference tekstu. Weiner ima gotovo identičan pristup štampa-

983 Craig Owens, "Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma", *Delo* br. 9–12, Beograd, 1989, str. 553.

984 Craig Owens, "Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma", str. 558.

985 U: Dieter Schwarz, "Learn to read art / Lawrence Weiner's Books", iz: *Lawrence Weiner Books 1968–1989 / Catalogue Raisonné*, Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln) i Le Nouveau Musee, 1989, str. 147.



nom tekstu u knjizi, na plakatu ili postavljenom makrotekstu u ambijentu. Različiti mediji su za Weinerja samo različite pozornice za jednu te istu predstavu.

Zadržaćemo se na Weinerovom retrospektivnom determinisanju rada sa plakatima. Weinerova tačka gledišta primenjena na specifični slučaj plakata glasi:

SVA DETERMINISANA SREDSTVA PREZENTACIJE KONSTITUIŠU  
TEATARSKI GEST.  
SVAKA INTELEKTUALNO DETERMINISANA AKTIVNOST JE  
TEATARSKA.

PLAKAT JE U SVOM EFEKTU MISE EN SCENE:  
POZORNICA ZA PREZENTACIJU RADA.<sup>986</sup>

Michael Fried je u spisu "Art and Objecthood"<sup>987</sup> polemički razradio zamisao teatarskog u vizuelnim umetnostima, kritikujući dela minimalne umetnosti sa stanovišta modernističkog koncepta čistote medija. Po Friedu, modernu umetnost karakterišu autonomno određenje umetničke discipline, međusobno zatvorene i različite. Modernistički razvoj umetničkih disciplina ide ka jednoznačnom i čistom određenju medija. U tom smislu slikarstvo je umetnost pikturalnog determinisanja površine. Sa naznačenih pozicija Fried izvodi kritiku minimalne umetnosti, pokazujući da je njen pristup objektu (objektu i situaciji) teatarski. Pod teatarskim pristupom on razume: (a) objekti minimalne umetnosti su doslovno objekti ili instalacije objekata, koji od posmatrača zahtevaju fizičko učešće u percepciji, a ne čistu vizuelnu percepciju objekta i (b) metaforično, minimalna umetnost koristi raznorodne objekte na doslovan način, subvertirajući čistotu pikturalne prezentacije i postajući slična teatarskoj prezentaciji koja je u suprotnosti sa bazičnim estetsko-reduktivnim usmerenjima modernizma, budući da je smeša raznih umetnosti. Weiner transformiše zamisli minimalne umetnosti u konceptualne funkcije prezentacije i razmene kulturalnih vrednosti, te po njemu, svaki determinisani čin, a intelektualni ponajviše, dobija teatarsku karakterizaciju. Teatarska karakterizacija umetničkog čina/dela, po njemu podrazumeva njenu višeznačnu uključenost u čulno-pojavne i kulturološke uslove prezentacije. Plakat, kao institucionalni oblik prezentacije rada, određenih socijalnih, kulturoloških i umetničkih karakteristika, po Weineru je pozornica za prezentaciju rada, a to znači "mesto" na kome se rad smešta i prikazuje. Budući da je pozornica za prezentaciju rada, plakat je u specifičnom slučaju indeks rada, a ne nužna pojava rada. Umetnički rad je nešto što može da se pokaže plakatom, ali i ne mora. Slična logika razmišljanja važi i za druge medije prezentacije. Sa stanovišta analize čina (umetničkog čina) plakat je pozornica za prezentaciju rada, sa stanovišta recepcije plakat je objekt, ono na šta je usmerena pažnja, interes, čitanje i gledanje, a objekt je uvek simbol. Iz opšteg okvira određenja rada i plakata kao specifičnog slučaja, Weiner izvodi posebne aspekte svojstvene samo plakatu:

PLAKATI SU U STVARI ZAPISI NA ZIDU.  
SA RAZVOJEM JEFTINOG PROCESA ŠTAMPANJA ZIDOVI SU U  
DOSEGU SVIH ONIH KOJI IMAJU ŠTA DA KAŽU.  
SVAKI ČIN MORA DA IMA POSLEDICE.  
SVAKA LINIJA IMA ZNAČENJE.<sup>988</sup>

Stavovi da "Svaki čin mora da ima posledice" i "Svaka linija značenje" centralne su Weinerove pretpostavke. Plakat (umetnički rad) određuju parametri, imperativi i težnje, pri čemu su parametri arbitrarni, imperativi spekulativni, a namere neizvesne:

U PRIRODI PLAKATA  
POSTOJE PARAMETRI MADA SU ARBITRARNI  
POSTOJE IMPERATIVI MADA SU SPEKULATIVNI  
POSTOJE TEŽNJE MADA SU NEIZVESNE.<sup>989</sup>

Arbitrarnost, spekulativnost i neizvesnost ukazuju na to da umetnički rad nije prirodna datost, već veštački produkt racionalizacije nad činjenicama i posle činjenica:

NEMA PRIRODNOG PORETKA NACRTA VEĆ SAMO RACIONALIZACIJE POSLE ČINJENICA.

986 U: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 1.

987 Michael Fried, "Art and Objecthood", iz: Gregory Battcock (ed), *Minimal Art / A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1968, str. 116–147.

988 U: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 26.

989 U: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 78.

PLAKAT FUNKCIONIŠE NA OSNOVU TOGA ŠTO JE NAČINJEN  
& PRIKAZAN & VIĐEN.<sup>990</sup>

Umetnički rad funkcionije kao činjenica kulture time što je načinjen, prikazan i viđen. Stav da plakat, odnosno umetnički rad, funkcionije na osnovu toga što je načinjen, prikazan i viđen osnova je Weinerove empirijske i materijalističke epistemologije. Weinerova epistemologija je empirijska i materijalistička zato što je zasnovana na posmatranju i uspostavljanju referentnih relacija između jezika i materijalnih (objektnih) fenomena. Na njenim osnovama Weiner uspostavlja raspravu estetike i diskursa o umetnosti. Prva premisa započinje time da aktuelne estetike ispituju izvore prethodnih istrošenih teorija. Druga premisa ukazuje na to da su umetnički radovi (plakati) specifični gestovi koji slučajno ili nasilno ulaze u kulturu. Treća premisa govori o problemu verifikacije umetničkog rada u kulturi:

AKO I KAD SITUACIJA PREDSTAVLJANJA NE MOŽE  
DA PRILAGODI UMETNIČKI RAD (SUKOB OSNOVNIH  
IDEOLOGIJA) TADA ON (UMETNIČKI RAD) MORA DA  
USPOSTAVI STRUKTURU SPOSOBNU DA SAMU SEBE PODRŽI  
ALI SVAKA PODRŠKA POSTAJE POSLEDIČNO OZAKONJENA  
DIJALETIKA SE ZAKLJUČUJE KAO SISTEM PODRŽANIH  
PROMENA  
ČINI SE DA JE OPRAVDANA TVRDNJA DA PRODUŽAVAN  
PREGOVOR SA NEPRILAGOĐENOM STRUKTUROM  
NIJE ULOGA NITI UPOTREBA UMETNOSTI ILI UMETNIKA<sup>991</sup>

Logika Weinerovog razmišljanja se proteže od određenja pojavnosti umetničkog rada, preko njegovog empirijskog i značenjskog kodiranja, do kulturalne verifikacije koja se ukazuje kao sistem podržanih promena ili dijalektika.

Raspravu Weinerovog rada završićemo uporednom analizom plakata i tekstualnih ambijenata. Plakat i ambijent se mogu zasnivati na istom tekstu ili grupi tekstova. Plakat se smešta u društveni prostor (ulice, galerije itd). Ambijent je izolovani i autonomni prostor u specifičnom (galerijskom) prostoru sveta umetnosti. Plakat i tekst se čitaju na zidu. Plakat je uobičajeno manjih dimenzija i zahteva usredsređenost čitaoca na tekst, jer tekst plakata ne dominira prostorom u kome je smešten. Tekst ambijenta je uvećan i dominira ambijentom, transformišući prazni prostor galerije u prostor teksta. Plakat se smešta na i u pozornicu ulice, a tekstualni ambijent preobražava galeriju u pozornicu prezentacije teksta. Plakat je dvodimenzionalna prezentacija. Pojedini tekstovi-fraze su u plakatu strukturirani u kompleksni topografski tekst. Plakat je informacija o Weinerovom radu. Tekstualni ambijent je trodimenzionalno i vremenski prezentovan, odnosno posmatrač/čitalac se kreće kroz ambijent i čita tekstove-fraze (uobičajeno jedan do dva reda teksta), postavljene na zidove i međusobno razdvojene granicama zidova. Prema plakatu čovek posmatrač/čitalac usmerava pogled, a u tekstualnom ambijentu se odigrava performans, tj. čitalac/posmatrač usmerava telo, pokrete telom itd. Komunikacija plakatom je uobičajena u kulturi (reklame, ideološke poruke, javne informacije itd). Komunikacija tekstualnim ambijentom je neuobičajena. Posmatrač je stavljen u paradoksalnu situaciju: uronjen je u prostor da bi čitao, a čitanje nije nužno određeno makroprostornim odnosima. Tekst koji posmatrač/čitalac čita ima reference prema objektima i situacijama koji mogu (potencijalno) zauzeti takav prostor. Weiner u ambijent stavlja tekst, koji je u opoziciji prema prostoru i pripada čitanju a ne percepciji, ali bi referenca teksta, objekt ili situacija, o kojoj govori tekst, adekvatno mogla da bude smeštena baš u taj prostor, odnosno, u neki drugi aktuelni prostor percepcije. U postavci rada u Castellijevoj galeriji 1979, Weiner je na dugačkom belom zidu napisao krupnim slovima tekst:

MNOGI OBJEKTI SU POSTAVLJENI JEDAN PORED DRUGOG  
DA BI OFORMILI NIZ MNOGOBROJNIH OBOJENIH OBJEKATA.<sup>992</sup>

Tekst govori o situaciji koja bi se očekivala u galeriji. Semantički se prezentuje ono što se u galeriji uobičajeno prezentuje: diskurzivno se prezentuje vizuelna pojavnost. Zapis teksta je uvećan i prezentovan kao determinišuća vizuelna karakterizacija prostora, koja neutralni prostor prazne bele galerije transformiše u ambijent. Semantički nivo teksta sugerije pomak od vizuelnog objekta ka tekstu i tekstualnoj prezentaciji vizuelnog. Ambijentalni nivo zapisa teksta sugerije pomak od teksta ka objektu. Tekst je i govor o vizuelnoj pojavnosti i prezentacija vizuelne pojavnosti, ali se govor o vizuelnoj pojavnosti i vizuelna transformacija teksta u ambijentalnu situaciju ne poklapaju. Cirkulacija između vizuelnog i tekstualnog, pojavnog i semantičkog, hermeneutičko je kruženje znanja koje možemo izraziti pozicionalnom konstrukcijom, i znanja koje možemo izraziti direktnom konstrukcijom objekta. Naznačena razlika se

990 U: Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, str. 78.

991 Lawrence Weiner, "Ka Analizi", *Mentalni prostor* no. 4, Beograd, 1987, str. 63.

992 Lawrence Weiner, instalacija u Galeriji Leo Castelli, New York, 1979, iz: Edward Lucie-Smith, *Art in the seventies*, Phaidon, Oxford, 1980, str. 25.

još drastičnije naglašava kada sadržaj teksta ne govori o potencijalno ostvarljivoj referenci u galeriji, već o prostornoj referenci iz drugog konteksta. Rad u galeriji Anthony d'Offay u Londonu čini i tekst napisan na zidu:

PREKO BRDA<sup>993</sup>

Pratimo pomak od objekta ka diskursu. Budući da je tekst prezentovan kao prostorna postavka (deo ambijenta), diskurs se vraća objektom, objektom koje je izvan prostornog (empirijskog) i smislenog (konceptualnog) konteksta galerije.

Weinerovi radovi su izvođenje problema. Problem reference i načina davanja reference pravi su sadržaji njegovog rada. On uvek započinje rad oko konstruisanja elementarne semantike, čiji su kriterijumi aktuelne reference, da bi izgradio model njene potencijalne istinitosti. Uvažavajući kulturalne višeznačnosti, arbitrarnosti i mogućnost autonomnog jezičkog rada (apstraktne lingvističke formule) on pokazuje da su relacije teksta, objektne reference i mentalne reprezentacije pre potencijalne nego aktuelne.

### Nevizuelna apstrakcija: Ian Wilson

Rad američkog konceptualnog umetnika Iana Wilsona (1940) se od kraja šezdesetih godina vrlo malo menjao. On je istraživao i konstruisao čulno pojavne okvire govora (govorna komunikacija kao oblik umetnosti) i pojavne okvire teksta i tekstualnosti. Oba područja rada objedinjuje namera umetnika da formalne procedure redukcije, zasnovane u apstraktnom slikarstvu, razvije i primeni na govorni i pisani jezik. U proceduralnom smislu Wilsonov rad je analogan naivno shvaćenju *fenomenološkoj redukciji*, odnosno može se govoriti o primeni analogija *fenomenološke redukcije* u analizi koncepata vizuelnih umetnosti, govora i teksta.

Rani Wilsonov rad je usmeren na konstituisanje "govorne prakse" u kontekstu vizuelnih umetnosti. Njegov rad je označio sintagmama:

GOVORNA KOMUNIKACIJA

ili

GOVORNA KOMUNIKACIJA KAO OBLIK UMETNOSTI.

Wilson radi sa *samim* govorom, tj. govornom praksom, a ne onim o čemu je govor. Raspravu Wilsonovih istraživanja započinjemo izvodom iz razgovora koji je 12. novembra 1969. godine vodio sa kritičarkom Ursulom Meyer:

- Želela bih da govoriš o ideji govorne komunikacije kao oblika umetničkog rada. Da li bi više voleo da izneseš stav ili da razgovaramo?
- Nalazim da je bolje razgovarati. Činjenica razgovora može biti važnija od onoga što imam da kažem.
- Možda bi mogao da kreneš od početka i kažeš kako si došao do toga da misliš o govornoj komunikaciji kao obliku umetnosti?
- To mi se nametnulo dok sam gledao skulpturu Roberta Morrisa, mogao sam o njoj da govorim i da je lako opišem. Otišao sam misleći kako nije neophodno da tu skulpturu ponovo vidim, mogao sam je samo izgovoriti – čak ni to – mogao sam je samo misliti. Bila je primarna, redukovana na jedinicu.
- Mogao si je iskusiti misleći o njoj?
- Da, kada ti neko kaže: radim na kocki, znaš tačno na šta on misli. U glavi imaš suštinu te ideje. To je upravo kao kada neko kaže: mislim o Bogu – to je najviše što ikad možeš doseći – poseduješ suštinu ideje. Sledeći korak je bila realizacija govora kao posrednika (medija) – pre svega – u komunikaciji i kao objekta komunikacije.
- Da li je govorna komunikacija oblik umetnosti po sebi, ili je oblik umetnosti koji se odnosi na druge oblike umetnosti?
- Možda bih to mogao da rasvetlim koristeći analogiju sa Wittgensteinom. On je u novinama pronašao izveštaj u kome je model saobraćajne nesreće pomogao sudu da donese presudu o nesreći. Ovo ga je podstaklo da napiše: propozicija je slika stanja događaja – kao što je model bio slika nesreće. Ako to dalje izvedeš i razmisliš o drugim oblicima propozicija koje bi neko upotrebio da oslika stanje događaja nesreće, mogla bi da uzmeš pisani izveštaj ili model ili da odvedeš sudije na mesto nesreće i omogućiš im da posmatraju ponovljeno kretanje koristeći slična kola i ljude, ili ako si sposobna i poseduješ magične moći da vratiš vreme, mogla bi da učiniš da se cela stvar još jednom dogodi. Bitno je za ove četiri propozicije da je svaka dopunska ostalim. Ali poslednja je – ako bi bila moguća – najsuštastvenija. Za tim tragam kada upotrebljavam govornu komunikaciju kao oblik umetnosti.

993 Instalacija u Galeriji Anthony d'Offay, London, 1980, iz: *Documenta 7*, Kassel, 1982, str. 179.

- Onda je govorna komunikacija sama umetnost? Postoji li razlika između govorne komunikacije i objekta na koji se ona odnosi?
- Bilo koji razgovor, bilo koje usmeno saopštenje, primer je objekta mog mišljenja ili objekt koji nastojim da ti saopštim. Kada kažem da koristim govornu komunikaciju kao oblik umetnosti, ja je ne koristim samo u ovom trenutku, već koristim bilo koje drugo usmeno saobraćanje sa kojim bismo u budućnosti mogli doći u dodir, ili bi ga se mogli setiti iz naše prošlosti. Pokušavam da tvoju pažnju usmerim na ideju i na delatnost. Iako su nosioci fizički, njihov objekt-misao to nije i zato on postaje lako prenosivo iskustvo.<sup>994</sup>

Navedeni intervju je, sinhrono, primer Wilsonovog produktivnog rada, tj. prezentacija razgovora kao umetničkog dela, ali i njegova autopoetička analiza. Intervju je rad u umetnosti i rad o radu u umetnosti, znači strukturiran je kao hijerarhija diskursa o diskursu. Na samom početku se ukazuju dva kontekstualna problema: (a) razgovor je uveden u kontekst vizuelnih umetnosti odlukom umetnika, što je razvijena procedura strategije ready madea i (b) činjenica da je razgovor realizovan važnija je od onoga što umetnik ima da kaže, drugim rečima, zamisao specifičnog objekta minimalne umetnosti primenjena je na zamisao razgovora: važnije je prisustvo (smeštenost) razgovora u kontekst razgovora i sveta umetnosti, od njegovog sadržaja, poruke ili informacija koje nosi. Transformacija zamisli specifičnog objekta (konkretnog i realnog objekta) u zamisao govora kao oblika umetničkog rada omogućena je lociranjem zajedničke konceptualne osnove za specifični objekt i govor kao oblik umetnosti. Zajednička konceptualna osnova je izvedena (1) iz redukcije specifičnih objekata minimalne umetnosti na primarne i jednoznačno odredive sheme, u pitanju je situacija u kojoj je vizuelni prostorni objekt izraz propozicije na isti način kao što je i diskurzivni iskaz izraz te iste propozicije i (2) iz konceptualnih i jezičkih moći subjekta da u umu i jeziku modeluje stvarne događaje. Pozivanje na Wittgensteina ukazuje na specifičan tip umnog i jezičkog modelovanja: na konceptualnu analizu. Konceptualna analiza, kako je definisana u filozofiji kasnog Wittgensteina i filozofiji običnog jezika,<sup>995</sup> bavi se istraživanjem strukture koncepata i njihove uloge u razumevanju sveta. Analizi se podvrgavaju koncepti za koje imamo odgovarajuće jezičke ekvivalente, teško odvojive od svakodnevnog ili uobičajenog govora sveta koji se istražuje. Konceptualna analiza se ostvaruje posredstvom misaonih eksperimenata i uvek je data a priori. Wilsonov rad započinje istraživanjem i prezentacijom čina smeštanja govora u svet umetnosti.

Wilsonove prezentacije razgovora i predavanja su direktno izvođeni misaoni eksperimenti. Pojedinačni radovi su označeni i dokumentovani kraćim tekstovima o faktografskim podacima o razgovoru:

Moj projekt je da te posetim u Parizu aprila 1970. i da tamo razjasnim ideju govorne komunikacije kao oblika umetničkog rada.

ili

Ian Wilson je došao u Pariz januara 1970, govorio je o ideji govorne komunikacije kao obliku umetničkog rada.

ili

Razgovor Iana Wilsona i Fernanda Spillemaeckersa održan je 23. januara 1972.

ili

4. 4. 1974. u 8 časova u 16–18 Rue Littre 75006 Paris – Ian Wilson će prisustvovati diskusiji čiju će temu pročitati Michel Claura.

ili

Na dan 28. aprila 1977. u 8 h i 30 minuta u Van Abbemuseumu, Eindhoven, Ian Wilson će izložiti diskusiju Platonovu epistemologiju Parmenida.<sup>996</sup>

Navedeni tekstovi se mogu razumeti dvostruko: (1) oni su dokumenti i projekti održanih predavanja, razgovora i diskusija, ali (2) oni mogu biti i konceptualne naznake potencijalnih razgovora, drugim rečima, ako je razgovor naznačen i konceptualno determinisan on je na planu misaonog eksperimenta rešen i ostvaren. Za Wilsona je zamisao "govorne situacije" bitnija od onoga šta govor izriče. Analogno teoriji *govornih akata*,<sup>997</sup> govor umetnika se modeluje kroz tri sheme: (1) značenje samog govora (informacije i poruke teksta), (2) iskazno značenje govornika (ono što govornik iskazuje, označava i preoznačava izgovarajući reči, rečenice, fraze, tekst), odnosno značenje koje govornik pridaje rečima, rečenicama i tekstovima govorom i (3) govorna situacija – determinisanje prostorno-vremenskog kontinuuma činom izgovaranja, razgovora i dijaloga. Govorna situacija može da uslovljava i karakterizuje govornikovo izlaganje: govor na sahrani, venčanju ili predaji nagrade nije isti, determinisan je atmosferom u kojoj se govori. Govornik svojim temperamentom, načinom govora i načinom nastupa determiniše situaciju. Wilson rad gradi kao govornu situaciju.

994 Ian Wilson, "November 12, 1969", iz: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 220–221.

995 Ludvig Wittgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

996 Rene Denzot, "Ian Wilson, for example: Texts on Words", *Artforum*, New York, March 1980, str. 68.

997 J. R. Searle, "What is a Speech Act?", iz: J. R. Searle (ed), *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, 1979, str. 39–53.

"My project will be to visit you in Paris, April 1970 and there make clear the idea of oral communication as art form.

Mon projet est de venir vous voir à Paris en Avril 1970 et rendre claire l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.

Mein Plan ist Sie im April 1970 in Paris zu besuchen und die Idee der oralen Kommunikation als Kunstform klar zu machen.

Ian Wilson came to Paris in January 1970 and talked about the idea of oral communication as art form.

Ian Wilson est venu à Paris en janvier 1970 et a parlé à propos de l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.

Ian Wilson ist im Januar 1970 nach Paris gekommen und hat über die Idee der oralen Kommunikation als Kunstform gesprochen."<sup>13</sup>

"There was discussion between Ian Wilson and Fernand Sollemmeekers on the 23rd of January 1972."<sup>14</sup>

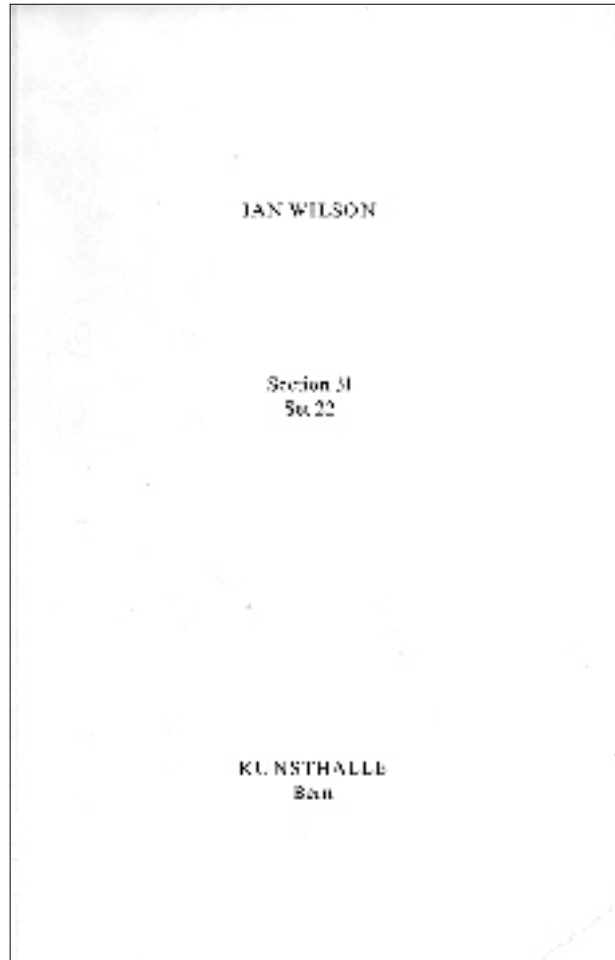
"On the 15th of August 1972, Jack Wendler purchased his discussions with Ian Wilson."<sup>14</sup>

"On the 23rd of January 1972 there was a discussion between Herman Dalen and Ian Wilson. What was said remains in the collection of Herman Dalen."<sup>15</sup>

"On the 26th of March 1974, Ian Wilson will be in the Jack Wendler Gallery for discussion. From 2 p.m. to 7 p.m."<sup>16</sup>

"Le 4 Avril 1974, à 20 heures précises 16-18 rue Littré 75006 PARIS Ian Wilson sera présent pour un entretien dont le sujet sera lu par Michel Claura."

Ian Wilson, *Projekti*, 1970–77



Ian Wilson, *Section 31 – Set 22*, Kunsthalle Bern, 1984.



Ian Wilson, *Oralna komunikacija* – Michael Claura, Ian Wilson, Tommaso Trini, 1970.

Govorom (aktuelnim ili potencijalnim) određuje aktuelni prostor u svetu umetnosti. Na primer, Wilsonov tekst u katalogu izložbe *L'art conceptuel, une perspective* glasi:

Rad lana Wilsona u ovom katalogu je reč "vreme" onako kako je izgovorena. Ovaj rad je prvi put izveden 1968.<sup>998</sup>

Tekst se ukazuje kroz tri diskurzivna (meta)nivoa: (a) kao drugostepeni diskurs tekst referira na rad lana Wilsona, opisuje ga i hronološki ga određuje, (b) prvostepeni govor (govor kao umetnički rad) je tekst koga čini reč "vreme" i (c) treće-stepeni diskurzivni nivo ostavlja otvorenim govornu situaciju izgovaranja reči "vreme" – reč je izgovarana u prošlosti, međutim, trajanje rada je otvoreno i za buduće govorne situacije izgovaranja reči "vreme". Wilson radi sa mogućnostima govorne situacije, a ne sa njenom aktuelnom pojavnošću govornog događaja. Francuski filozof i poznavalac Wilsonovog rada Rene Denizot, u tekstu "Ian Wilson, For example: Texts on Words", usmerava pažnju na specifičnu čulno pojavnu situaciju Wilsonovog anticipiranja govorne situacije i odsustva njenog aktuelnog izvršenja:

Ovi primeri (misli se na kratke Wilsonove tekstove o razgovorima, predavanjima i dijalozima; napomena m. š.) ne govore ništa o radu koji se odigrao. Oni spominju jedino da se rad desio, ali od njega ništa ne ostaje.<sup>999</sup>

Zatim, Denizot analizu usmerava na složeni koncept označavanja reči i označavanja teksta koji je neizrečen, koji ostaje potencijalni tekst:

Šta reći o pisanju koje indicira diskusiju o tekstu koji označava reči? Zaista, pitanje se mora ponoviti. Šta reći o indiciranoj diskusiji, o označenim rečima? Ne kao "označeno", već kao "nerečeno". "Reč" je ovde pripisana tišini, bezgovornosti, a ne neizgovornosti. Ona može da se čuje, čujna je, jedino po svom imenu i ćutanju.<sup>1000</sup>

Wilsonova govorna i tekstualna strategije razvija se u nekoliko etapa, koje u domenima filozofskih spekulacija ukazuju na put od vitgenštajnovski orijentisane analitičke filozofije (konceptualna analiza, misaoni eksperiment) do huserlov-ske fenomenologije (fenomenološka redukcija). Wilsonu je konceptualna analiza omogućila da u okvirima vizuelnih umetnosti razvije diskurzivnu praksu govorne komunikacije kao oblika umetnosti. On je u sledećem koraku, analogno teoriji govornih akata, pomerio interesovanja sa "jezika o" (ili misaonog eksperimenta o) na govornu situaciju. Govorna situacija i njoj odgovarajuće konceptualizacije su osnova uvođenja *fenomenološke redukcije*. Wilsonov razvoj shematski možemo pratiti kroz sledeće transformacione etape fenomenološke redukcije: (1) redukovani i primarni geometrijski specifični objekti minimalne umetnosti, (2) koncepti objekta – izražavanje propozicija o objektu govorom ili tekstem, (3) izlaganje govora kao čulnog događaja u kontekstu vizuelnih umetnosti (dimenzija *ready made* ili modela), (4) pomak sa sadržaja govora na čin govora i na govornu situaciju, (5) tekstualno označavanje govorne situacije dokumentarnim tekstem koji daje podatke o mestu, vremenu, temi i učesnicima, (6) redukovanje pojavnosti govorne situacije na prezentaciju označavanja i konceptualne elaboracije govorne situacije, (7) sumiranje procesa fenomenološke redukcije (1–6) terminima "nerečeno", "neizgovoreno", "odsustvo glasa", "tišina", "ni znano ni neznan" itd, (8) formulisanje koncepta nevizuelne apstrakcije posredstvom intencionalnih (nereferencijalnih, neprozirnih) objekata jezika, tj. jezika nulte semantičke vrednosti, (9) definisanje jezika zasnovanog intencionalnim objektima (nulte semantičke vrednosti) kao modela (strukturnih slika) uma – *fenomenološka redukcija* ekstenzionalnog (referencijalnog, prozirnog) potencijala diskursa pokazuje se kao slika ili model *fenomenološke redukcije* svesti. *Fenomenološka redukcija*, za Wilsona, je redukcija svesti, odnosno njenih konceptualnih (svesnih) i jezičkih (materijalnih) aspekata. *Fenomenološka redukcija* je isključivanje svih transcendentnih postavljanja. Pod transcendentnim postavljanjem, u Wilsonovom slučaju, razume se kompleks referenci (sveta) na koje se govor, zapis govora, koncept ili misao može odnositi. Redukcija referencijalnih relacija, odnosno uzglobljenosti reference u sadržaj i propoziciju, prvobitno je za Wilsona bila moguća odstranjenjem objekta, zatim objekta i sadržaja govora, odnosno svođenjem govora na govornu situaciju bez samog govora. Ovako zamišljenu proceduru Wilson je primenio i na pisane tekstove, pri čemu je došao do sledećih zapisa:

Known and	Znano i
unknown as	neznano kao
known and	znano i
unknown that	neznano ono
which is	što je
known and	znano i

<sup>998</sup> *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 234.

<sup>999</sup> Rene Denizot, "Ian Wilson, for example: Texts on Words", *Artforum*, New York, March 1980, str. 68.

<sup>1000</sup> Rene Denizot, "Ian Wilson, for example: Texts on Words", str. 68.

	unknown is	neznano je
	not known	neznato
	and unknown.	i neznano.
ili		
	Known and	Znano i
	unknown as	neznano kao
	known and	znano i
	unknown that	neznano ono
	which is	što je
	known and	znano i
	unknown is	neznano je
	known and	znano i
	unknown.	neznano. <sup>1001</sup>

Wilson je želeo da sagleda (huserlovski rečeno *erschaute*) granice opstajanja teksta. Granice opstajanja teksta, tj. minimum tekstualne pojavnosti teksta kao teksta, određene su autonomijom prirode *same stvari* (tvari) teksta. One su determinisane unutrašnjom konsistentnošću, u Wittgensteinovom smislu, jezičke igre, a ne korespondencijom teksta i sveta. Wilsonova poetika je zasnovana na pojavnosti minimuma opstajanja produkcije i sagledavanja pojavnosti teksta. Kao elementi teksta, to je značenjska ravan, izabrani su termini koji karakterišu stanja uma (znano, neznano, neznato). Izabrani termini su *nevizuelni termini*, a to znači da nemaju vizuelnu referencu – u vizuelnom smislu su intencionalni, a u kognitivnom smislu su ekstencionalni. Dualizam znanog i neznanog je dualizam “sagledavanja pojave” i “nesagledavanja pojave”, tj. odsustva i prisustva. Wilson ne teži konstruisanju objektnosti svake vrste u saznanju, što je, na primer, jedan od ciljeva Lawrencea Weinerja, već teži pokazivanju pojavnosti saznanja kroz dualizam prisustva (znato) i odsustva (neznato). Umetnik ukazuje i naglašava da umesto vizuelnih pojavnosti (vizuelne pojavnosti, fenomenologije percepcije) izlaže sagledavanju pojavnosti tekstualnog događaja. Pojavnost tekstualnog događaja je postavljena analogno pretpostavljenoj pojavnosti uma. Reči “znano” ili “neznano”, mada su u kognitivnom smislu ekstencionalne, zapravo su ispražnjene reči, pre bi se reklo indeksi intencionalne jezičke igre. Wilsonov rad govori o pojavljivanju i granicama onoga što se dešava u kontekstu razvoja i primena reduktivnih procedura.

Wilsonov esej “Konceptualna umetnost”, objavljen 1984. godine, karakterističan je primer retrospektivnog redefinisavanja konceptualne umetnosti i primene čulne redukcije ili njenih analogija u određenju umetničkog dela. Za Wilsona su *konceptualna umetnost* i *nevizuelna apstrakcija* sinonimni termini:

Razlika između konceptualne umetnosti i poezije, literature i filozofije je u tome što konceptualna umetnost uzima principe vizuelne apstrakcije utemeljene u vizuelnim umetnostima i primenjuje ih u jeziku. Kada tako učinimo dobijamo nevizuelnu apstrakciju.<sup>1002</sup>

Wilsonova zamisao konceptualne umetnosti, za razliku od Kosuthove, predstavlja radikalizaciju grinbergijanskog koncepta: (1) autonomne discipline, (2) aspraktne nereferencijalne (intencionalne) konstrukcije, (3) pročišćavanja medija, (4) pravolinijskog, istoricističkog definisanja evolucije umetničke produkcije razvojem reduktivističkih procedura. Po Wilsonu, vizuelna apstrakcija još ima sadržaj jer ima i formu, odnosno konceptualna umetnost koja koristi vizuelne predloške ili dugačke tekstove ukazuje na prostor i vreme, a svest kada se odnosi na prostor i vreme biva ograničena njima. On želi da prekorači prostorna i vremenska ograničenja jezika i uma. Dalji razvoj vizuelne apstrakcije ostvaren je prelaskom u jezik i redukcijom jezika do besformne i besadržinske (intencionalne) postavke teksta i uma. Wilson konstatuje da je konceptualna umetnost izvan vremena i prostora, ona ne govori o konkretnim idejama o prostoru i vremenu, već o stepenu apstrahovanja jezika i time ideja. U Wilsonovom razmatranju se, kao konstante, ponavljaju tri plana poređenja: (a) plan vizuelne prezentacije, određen vremenom i prostorom, (b) plan jezičke prezentacije, koji se razvija od prezentacije konkretnih koncepata (ekstencionalni objekt) do prikazivanja unutarjezičkih konstrukcija (intencionalni objekt), (c) plan prezentacije svesti, koji je analogan, ali na drugom pojavnom nivou, jeziku. Za Wilsona vizuelna apstrakcija nije krajnji domet pročišćavanja medija prezentacije, kao što je slikarstvo za grinbergijance, ona je samo početna shema koja vodi ka sve većoj reduktivnosti, što se na kraju svodi na rad sa stanjima uma. Međutim, Wilsonovo insistiranje na *čistoj konceptualnoj umetnosti* ili *nevizuelnoj apstrakciji* ekvivalentno je Greenbergovom i Friedovom insistiranju na dvodimenzionalnosti slike i pročišćenoj pikturalnosti slikarstva. Oni se razlikuju u granici redukcije: za grinbergijance granica autorefleksivnog reduktivnog pročišćenja je sâmo slikarstvo, a za Wilsona čistota i

1001 Ian Wilson, *Section 31 / Set 32*, Kunsthalle, Bern, 1984. Prevedeno u časopisu *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 177.

1002 Ian Wilson, “Conceptual Art”, *Artforum*, New York, February 1984, str. 60–61. Prevedeno u časopisu *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 157.

autonomija jezika i svesti. Wilson generičku vezu vizuelnog, apstrakcije i jezika objašnjava ukazivanjem na mogućnosti pojavnosti i lociranja apstrakcije:

Priroda apstrakcije je tako nejasna da ju je trebalo otkriti primarnim istraživanjem kao što je vizuelna umetnost. Poezija, književnost i filozofija koriste apstrakciju, ali ona nije nikada postavljena u središte. Kada su jednom principi apstrakcije bili shvaćeni, jedini način da se oni dalje razvijaju za umetnike je značio pomak u jezik.<sup>1003</sup>

Na planu konkretnog odnošenja prema istoriji konceptualne umetnosti Wilson uvodi kriterijum stepena nevizuelnosti:

Radovi Sola LeWitta u konceptualnoj umetnosti su bitni. Oni su, međutim, dovoljno uopšteni i uključuju fizičko izvođenje ideja. Spisi o konceptualnoj umetnosti Josepha Kosutha idu dalje. Mada još uvek zaokupljen vizuelnom prezentacijom ideja, on pokazuje suštinsku prirodu ideje koju treba premestiti iz njenog fizičkog izvođenja. Međutim, moramo otići dalje, u preciznije definisanje nevizuelne i besformne prirode konceptualne umetnosti. U najboljoj konceptualnoj umetnosti koriste se samo čisti koncepti.<sup>1004</sup>

Zadržaćemo se na problemu definisanja konceptualne umetnosti. Konceptualna umetnost, kao i većina pokreta savremene umetnosti, nije jednoznačno i konsistentno određena, već opštim stilskim okvirom prekriva teorijski i praktično različite intencije, uverenja, procedure i funkcionisanja. Wilsonova problematizacija vrednovanja konceptualne umetnosti posledica je definisanja *bitnih aspekata* konceptualne umetnosti, što ne mora važiti i za druge umetnike. Relativizacijom vizuelne pojavnosti umetničkog dela, tj. utvrđivanjem da vizuelni aspekti ne određuju i ne uokviruju umetničko delo, u konceptualnoj umetnosti došlo je do razvijanja dva pristupa ontologiji umetničkog dela: (1) lingvističko-semiotička koncepcija ontologije umetničkog dela ukazuje na to da je nestanak objekta u konceptualnoj umetnosti posledica promena u semiotičkoj ili konceptualnoj znak-strukturi samog kontinuuma umetnosti, odnosno da je umetničko delo konceptualno i semiotički, a ne fenomenalno determinisano, drugim rečima, jedan koncept može biti realizovan posredstvom objekta, teksta, situacije ili događaja i (2) nasuprot lingvističko-semiotičkom relativizmu, Wilsonov pristup teži i traži bitnu osnovu za delo koje više nije objekt, situacija ili događaj – Wilsonov pristup se okreće prezentovanju uma i um postavlja za osnovu umetničkog dela. Da bi um interpretirao kao osnovu umetničkog dela, Wilson rekonstruiše istoriju savremene umetnosti sa stanovišta *fenomenološke redukcije*:

Krećući se ka centru konceptualne umetnosti, figurativno orijentisano pisanje, fotografija i slikarstvo su na dalekoj periferiji. Prolazeći kroz vizuelno polje boje i prirodnih formi, prilazimo bliže centru. Već smo prešli performans zasnovan na ideji i socijalno i političko pisanje. Prešli smo apstraktno slikarstvo boje. Prešli smo crno-belo apstraktno slikarstvo. Približavajući se granicama vizuelne apstrakcije prelazimo iz tri u dve dimenzije i u jezičku deskripciju apstraktnih fizičkih objekata i događaja. Prelazeći metaforu, prelazeći kritiku, prelazeći umetnost, prelazeći prostor i vreme, dolazimo do besformnih apstrakcija jezika. Predstavljeno beskonačno i besformnije, ni znano ni neznan. To je centar. To je srce konceptualne umetnosti.<sup>1005</sup>

Wilsonov *mentalizam* možemo razumeti s obzirom na dva aspekta: (a) povezujući ga sa evropskim mističkim teorijama i konceptima apstraktnog (plastičkog, bezobjektnog) slikarstva Maljeviča, Kandinskog i Mondriana i (b) rekonstruišući ga posredstvom fenomenološke teorije. Prvo stanovište je sa Wilsonom povezano dalekim nitima istorizacije apstrakcije, ali mu se suprotstavlja Wilsonov pragmatizam, tipičan za umetnike minimalne i konceptualne umetnosti. Wilsonov rad nije povezan sa ezoteričkim učenjima. Njegov rad je manipulativan u odnosu na jezik (govor i pismo) i prikazivanje jezika kao slike uma. Umesto klasifikacije idealistički, bila bi adekvatnija klasifikacija internalistički, u onom smislu u kome se definiše filozofski pojam internalizma:

Internalizam = Objašnjenje duševnih stanja dijelom ili u celini pomoću onoga što se nalazi u organizmu.<sup>1006</sup>

Pod “onim što se nalazi u organizmu” mogu se razumeti različiti aspekti subjekta: *res cogitans* (karakterizacije nematerijalne supstance), neuronske strukture u mozgu i telu, sve što je iza retine oka, mentalna ili duševna sposobnost i moć itd. Za Wilsona bi internalizam bio eksplikacija dostignuća besformnog umetničkog dela, a to je diksurzivni jezik u nereferecijalnim funkcijama koji se ukazuje kao hipotetička slika uma. U savremenom internalističkom smislu Wilsonov pristup “mentalnom” je sintaktički. Zamisao “besformnosti” odgovara zamisli jezičko-sintaktičke strukture kao suprotnosti vizuelnom uobličanju. U domenu estetičkog i umetničkog razrešavanja Wilson kognitivističku problematiku, izrečenu pitanjem:

1003 Ian Wilson, “Conceptual Art”, str. 157.

1004 Ian Wilson, “Conceptual Art”, str. 157.

1005 Ian Wilson, “Conceptual Art”, str. 158.

1006 Matjaž Potrč, “Duševna stanja ovise o izvanjivosti”, iz: *Intencionalnost i vanjski svijet*, Filozofska istraživanja, Zagreb, 1990, str. 15.



Kako možemo opisati mentalno referirajući na situacije koje nisu mentalne, situacije izvanjske umu i mozgu, pa čak i one koje nisu možda zbiljske?<sup>1007</sup>

razrešava radikalizacijom internalizma. On se zalaže da se mentalno (besformno koje nije ni-znano-ni-neznano) prikaže kao aspekt uma, odnosno analogijama sa jezičkim modelima čija je reprezentativna, tj. referencijalna funkcija redukovana i svedena na minimum. Pošto Wilson polazi od vizuelnih umetnosti, težište redukcije je na vizuelno-prostornim pojavama i jezičkim reprezentacijama vizuelno-prostornog u interpretaciji i prikazivanju stanja uma. Logika Wilsonove redukcije vizuelno-prostornih pojava u mentalnim vežbama i jezičkim prikazima mentalnog mogla bi adekvatno da se prikaže, starijom fenomenološkom verzijom, kretanjem od Bergsona ka Husserlu i od Husserla ka budističkoj redukciji svesti u Veljačićevoj interpretaciji. Jedna od bazičnih Bergsonovih teza jeste da se po nužnosti izražavamo rečima, a da najčešće mislimo u prostornim terminima. Wilson je nameravao da se izražava rečima, što se podudara sa Bergsonom,<sup>1008</sup> ali i da misli u terminima jezika, odnosno jezičkog materijala i hipotetičkih stanja uma. Time se prostor kao posrednik u mišljenju zamenjuje primarnim i nereferencijalnim jezičkim konstrukcijama. Za Willsona objekt nije materijalni objekt sveta već besformna intelektualna tvorevina uma i njegovih hipotetičkih analogija u jeziku. To mesto odgovara Husserlovim namerama definisanja intelektualnog doživljaja. Po Husserlu, svaki intelektualni doživljaj i svaki doživljaj uopšte, time što je sproveden, može da postane objekt čistog posmatranja i shvatanja, i u tom posmatranju je apsolutna datost izvan prostorno-vremenskih deskripcija. Husserl je pisao:

On je dat kao nešto bivstvujuće, kao nešto ovo-tu u čije biće nema baš nikakvog smisla da se sumnja.<sup>1009</sup>

Wilson naglašava da beskonačno i besformno nije ni znano ni neznano. Koncept ni-znanog-ni-neznano analogan je Veljačićevoj shematici stupnjeva budističke kontemplativne redukcije<sup>1010</sup> koja uključuje možda i sličnost sa huserlovskom *fenomenološkom redukcijom*: (1) polazni stupanj intelektualne delatnosti (*cogito*), (2) isključenje intelektualne delatnosti, (3) uravnoteženje pažnje, (4) ravnodušnost čiste pažnje, (5) područje neograničenog prostora, (6) područje neograničene svesti, (7) područje ničega i (8) područje ni-predočavanja-ni-nepredočavanja. Ne tvrdi se da je Wilson istim redosledom razvijao svoje mišljenje, naprotiv, njegov postupak nije spekulativno razvijanje zamisli redukcije, ali pokazuje se da usmerenja njegovog teksta: polazišta (intelektualna konceptualizacija) i rezultat (ni-znano-ni-neznano) korespondiraju specifičnoj filozofskoj tradiciji fenomenološkog reduktivizma, a to je instanca u kojoj njegov rad zadobija obrise internalističkog rasuđivanja o ontologiji umetnosti kao hipotetičkom odnosu um—tekst.

## Grupa KÔD

Grupa KÔD (delovala je u domenu procesualne i konceptualne umetnosti na prelazu šezdesetih (1969–70) u sedamdesete (1971–73) godine. Grupe KÔD i (∃ konstituišu kontekst rada koji je rezultirao kratkotrajnim delovanjem grupe (∃-KÔD i dugotrajnijom atmosferom individualnog intelektualnog, intertekstualnog i intermedijskog delovanja.<sup>1011</sup>

U dominantnoj pojavnosti konceptualna umetnost pripada evolucijama vizuelnih umetnosti, najčešći okvir njenog institucionalnog razvoja je svet vizuelnih umetnosti. Sinhrono opštoj liniji, deo konceptualističke produkcije zahvata i područja književnog rada, odnosno međuprostore književnog, filozofskog (filozofija, lingvistika, semiotika i semiologija) i vizuelnog rada, a koncepcija vizuelnog se ukazuje aktuelnom prisutnošću različitih medija (film, fotografija, video, knjiga, performans, instalacija), a ne samo slikarstvom i njenom istorijom. Dokumenti i tekstovi pripadnika grupa KÔD i (∃ ukazuju na složenu i raznovrsnu produkciju teorijskih objekata u kontekstima književnog teksta, umetničkog teksta, teksta-objekta-za-izlaganje i tekstualne govorne i biheioralne situacije.

Okružujući kontekst rada i delovanja grupâ KÔD i (∃ može se opisati karakterističnim pozicijama i situacijama: (1) opšta klima i atmosfera kasnih šezdesetih godina, koja se ogleda u alternativnim formacijama i akcijama u kulturi i politici, tj. umetničkim, kulturološkim, političkim i egzistencijalnim provokativnim liberalizmom, radikalizmom i akcionizmom (neoanarhizam, nova levica, novi senzibilitet, hipi pokret, rok kultura, komune), (2) tradicija avangardi, od francuskog simbolizma (Mallarme), preko pesničkih eksperimenata Gertrude Stein, ruskog formalizma i dadaizma, do teorijsko-književnih eksperimenata autora oko *Tel Quela*, (3) interesovanje za lingvističku, semiotičku i semiološku analizu koncepta umetnosti i izučavanje Wittgensteinovih spisa u anglosaksonskoj konceptualnoj umetnosti (Art&Lan-

1007 Iz teksta Nenada Mišćevića, "O realnosti mentalnih sadržaja", *Filozofske studije* XIX, FDS, Beograd, 1987, str. 96.

1008 Henri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, Ideje, Beograd, 1978, str. 3.

1009 Edmund Husserl, *Ideja fenomenologije*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 44.

1010 Bikhu Njanadivako, *Budizam*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1977, str. 121–125.

1011 U ovom poglavlju se u velikoj meri oslanjam na istraživanja koja sam sproveo u: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

guage, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Victor Burgin), (4) kontakti, saradnja i intertekstualna razmena sa slovenačkim reizmom (književno-teorijski postfenomenološki eksperiment) i grupom OHO (transformacije od književnog eksperimenta, preko procesualne, do konceptualne umetnosti), (5) mnogostrukost intermedijjskih eksperimenata u Novom Sadu: novosadski tekstualizam Judite Šalgo, performans i poezija Katalin Ladik, eksperimentalna orijentacija časopisa *Polja*, delovanje Bogdanke Poznanović i Dejana Poznanovića u domenu novih medija, časopis na mađarskom jeziku *Uj Simpozion*, (6) zrenjaninski ekscesni konkretizam i eksperimentalni tekstualizam Vujice Rešin Tucić, Jovice Aćina, Vojislava Despotova, Dušana Bijelića, (7) nastanak konkretističke i konceptualističke grupe Bosch+Bosch u Subotici i (8) u Beogradu teatarski festival BITEF i filmski festival FEST, postfluksus časopis Bore Ćosića *Rok*, vokovizuelni eksperimenti Vladana Radovanovića, delovanje *Galerije 212* pod aktivističkim rukovodstvom Biljane Tomić.

Marksizam (realsocijalizam i samoupravni socijalizam) je u Novom Sadu na prelazu šezdesetih u sedamdesete bio spoljašnji zvanični okvir aktuelne kulture, pri tome, pre je bio državotvorni mehanizam vlasti, a ne kontekst žive i aktivne kritičke kulture. U takvoj situaciji, pripadnici grupâ KÔD i (∃ su značenjsku i produktivnu osnovu rada morali da stvaraju na otvorenoj i eklektičnoj osnovi, što je bio slučaj i sa drugim grupama, od OHO-a, preko grupe Penzioner Tihomir Simčić, do beogradskih konceptualističkih grupacija (grupa šest autora i Grupa 143). Stvaranje značenjske i produktivne osnove rada ostvareno je testiranjem modela i shematizacija različitog porekla u konkretnom radu i njegovom diskurzivnom okružju. Ako se na ovaj način shvati proces građenja konteksta onda se može konstatovati da u samu osnovu rada ulaze: (1) intertekstualnost: pojedinačni umetnički rad ima aspekte intertekstualnog mapiranja u polju potencijalnih i dostupnih diskursa različitog porekla i (2) drugostепенost: umetnički rad ne započinje kao prvostепенi da bi evoluirao do metajezičkih funkcija, već se formiranje drugostепенog okvira i prvostепенih realizacija odvija sinhrono nastajanjem konteksta delovanja grupe. Eklekticizam i radikalno preispitivanje različitih umetničkih, egzistencijalnih i političkih sadržaja i modusa izražavanja, prikazivanja i ponašanja delovalo je kao provokacija (“šok terapija”) u sredini jakog birokratskog realsocijalističkog ustrojstva koje umetnost vidi kao “umereno modernističku” nadgradnju partijskih i time društvenih interesa. Grupe KÔD i (∃ su dovele pod sumnju: (1) umereno modernističke vrednosti umetničke produkcije i na teorijskom i na produkcionom planu, (2) birokratski utvrđene granice umetnosti, kulture i politike kroz intermedijalnost i intertekstualnost, (3) ponašanje umetnika birokrate, projektovali su novi koncept umetnika, u rasponu od umetnika-teoretičara, preko umetnika-šamana, do anarhiste koji destruiira društvene vrednosti (porodica – komuna, racionalna svest – droga, partijska politika – individualni ideološki i mitski svetovi, institucionalno – vaninstitucionalno, umetnik kao individualnost – umetnički kolektiv, estetska vrednost – egzistencijalna vrednost).

Grupa KÔD je osnovana 8. aprila 1970. u Novom Sadu. Članovi grupe bili su Slavko Bogdanović<sup>1012</sup> (1948), Miroslav Mandić (1949), Mirko Radojičić (1948–2003), Slobodan Tišma (1946), Janez Kocijančič (1950–1994), Branko Andrić (1942–2006) i Ferenc Kiš-Jovak (1946). Grupu je odmah posle osnivanja napustio Branko Andrić. Janez Kocijančič je ostao u grupi do akcije na Tjentištu, jula 1970. Na realizaciji projekta *Zglob* saradivao je Ferenc Kiš-Jovak. Peđa Vranešević se priključio grupi decembra 1970. Sa grupom, su saradivali Boško Mandić i Dušan Bijelić.

Osnivanje grupe KÔD objavljeno je 9. aprila 1970. tokom akcije *Prostorne interakcije* u parket salonu Tribine mladih u Novom Sadu. Prve akcije grupe KÔD imale su karakter neodadaističkih i fluksus dešavanja i intervencija u urbanom prostoru. Slobodan Tišma je 18. aprila realizovao akciju *Kocka*,<sup>1013</sup> a Mirko Radojičić je fotografisao neonsku reklamu građevinskog preduzeća Estetika.<sup>1014</sup> Slobodan Tišma i Miroslav Mandić su izveli akciju *More–Antimore* ispred Katedrale u centru Novog sada 22. aprila 1970. Parateatarski događaj, nazvan *Zglob – tretiranje teatra*, povodom Sterijinog pozorja, realizovan je na Tribini mladih 24. maja 1970. Sledećeg dana je izvedena akcija *Ogledalo u gradu*. Između 23. i 28. jula 1970. na Tjentištu je u okviru manifestacije “Mladost Sutjeske ‘70” izvedena serija projekata-intervencija koje se mogu nazvati “intervencije u slobodnom prostoru” i *land art* radovi.<sup>1015</sup> Slobodan Tišma je izveo projekat-intervenciju sa žutim i crnim konopcem koji su provučeni kroz zgradu Tribine mladih (oktobar 1970). Parateatarski performans Miroslava Mandića TRI TRI,<sup>1016</sup> u kome su učestvovali Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Vladimir Mandić, Božidar Mandić, održan je u sali Tribine mladih 9. oktobra 1970. Na Dunavskom keju u Novom Sadu održana je akcija grupe KÔD u saradnji sa Goranom Trbuljakom, pod nazivom *Javni čas umetnosti*. Miroslav Mandić je oktobra 1970. realizovao akciju *Beli čovek*, izvedenu na ulicama Novog Sada. Parateatarski eksperimenti i akcije grupe KÔD nastaju, kako iz razumevanja teatarskog eksperimenta, tako i iz neteatarskih umetničkih događaja (hepeninga, fluksus festivala, akcionizma, body arta). Neposredan kontakt sa slovenačkom grupom OHO (1969–71), slovenačkim postreističkim i ludističkim teatrom *Pupilija Ferkeverk* (1970), performans grupom Michelangela Pistoleta *LO ZOO* (septembar 1970) i duži boravak u Novom Sadu Carla Colnaghija iz Pistoletove trupe stvorio je mogućnost za definisanje

1012 Miško Šuvaković, *Politika tela. Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997.

1013 Slobodan Tišma, *Kocka* (1970) iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 64.

1014 Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 63.

1015 *Land art*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 37.

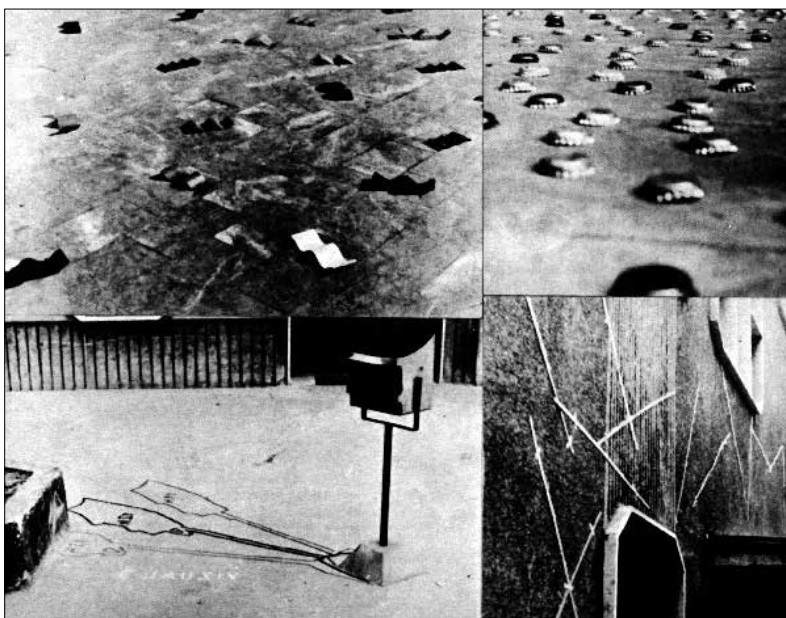
1016 Miroslav Mandić, *Tri Tri*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 55.



Grupa KÔD, *Zglob*, 1970.



Grupa KÔD i Goran Trbuljak, *Javni čas umetnosti*, 1970.



Janez Kocijančič, *Četvorodnevnost*, 1970.

kodovskog parateatarskog rada u kontekstu evropske i jugoslovenske umetnosti. Primer akcije u javnom prostoru je rad Miroslava Mandića i Slobodana Tišma *More–Antimore* (1970). Učesnik A (Mandić) i učesnik B (Tišma) stoje oslonjeni leđima jedan na drugog u centru grada ispred katedrale. Učesnik A pita: “Šta vidim?” Učesnik B: “More, a ja?” Učesnik A odgovara: “Antimore”. Drugi primer može biti nevidljiva akcija. U centru grada, članovi grupe su ulazili u različite autobuse, vozili su se nekoliko stanica, vraćali su se i pričali svoja iskustva. Treći primer, članovi grupe su šetali gradom sa Miroslavom Mandićem koji je u potpunosti bio obmotan belim krep-papirom. Grupa je sa performansima nastupila na FEST-u (Beograd) između 15. i 18. januara 1971. Izveden je niz akcija, a u pismu Dušanu Makavejevu, povodom nastupa grupe KÔD, postavljen je koncept performansa.<sup>1017</sup> Ovim radom grupa KÔD je izvela pomak od akcionizma ka akcijama i performansima konceptualne umetnosti. Akcija nije samo bihevioralni ili egzistencijalni čin već i građenje koncepta čina, procesa, mišljenja o procesu i prostoru. Drugim rečima, akcija na FEST-u i pismo Dušanu Makavejevu imaju istu funkciju: jedna zamisao se izlaže različitim oblicima prikazivanja (akcijom i tekstem). Instalacija Janeza Kocijančića *Restoran kod KÔD-a*<sup>1018</sup> je urbani ambijentalni projekt sa elementima performansa. Stvara se prostorna situacija, koja obećava potencijalnu realizaciju bihevioralnog događaja koji je simulakrum ili empirijski uzorak egzistencijalne situacije: “Restoran čija je isključiva funkcionalnost – njegova objektnost”. Cilj operacije je pomak od restorana kao socijalne institucije ka estetičkoj prezentaciji restorana kao umetničkog dela. Zamisao umetničkog dela se proširuje od dela kao likovnog komada ili teksta u ambijent koji ima odlike egzistencijalne situacije. Poremećaji (boja, neprisustvo gostiju i usluge) su indeksi kojima se nastala situacija odvaja od svakodnevnih (utilitarnih) situacija i preobražava u estetički čin.

U studentskom časopisu *INDEX* (br. 201 do br. 209, od maja do novembra 1970) objavljeni su tekstualni eksperimenti članova grupe KÔD u rasponu od crteža, preko konceptualne poezije i tekstova konceptualne umetnosti do eseja i prevoda. *INDEX* br. 209 nije odštampan, redakcija je bila raspuštena posle partijskog kažnjavanja nekih članova redakcije, a slog rasturen. Kada se govori o grupi KÔD, treba uočiti da je većina njenih članova došla iz pesničkog i tekstualnog eksperimenta. Bitno je naglasiti da, za razliku od drugih neoavangardnih eksperimentatora u domenima poezije (Vladan Radovanović, Miroslav Todorović, Vujica Rešin Tucić, Vojislav Despotov), kodovci se ne identifikuju sa konkretnom i vizuelnom poezijom, već polaze od simbolizma, nadrealizma i strukturalističkih eksperimenata, odnosno, od uticaja slovenačkog reizma. Poezija grupe KÔD pripada “novosadskom tekstualizmu” na prelazu šezdesetih u sedamdesete i povezana je sa tekstualnim eksperimentima Vujice Rešin Tucić, Judite Šalgo, Zorana Mirkovića, Katalin Ladik, pripadnika grupe (Э Vladimira Kopicla i Miše Živanovića. Grupa KÔD razvija pesničku tekstualnu praksu ili tekstualnu produkciju koju zasniva na redukovanju poetskih metafora i alegorija na tautološke iskaze i analitičke propozicije. Poesma, realizovana kao struktura tautoloških iskaza i analitičkih propozicija, drugostepena je u odnosu na tradicionalni poetski jezik. Zato su pesme ili tekstovi grupe KÔD metapoetske konstrukcije koje govore o: (1) pesmi (tekstu), (2) subjektu pisanja, (3) subjektu čitanja, (4) lingvističkom materijalu svake besede kao o “oblikovnom materijalu umetničkog čina”, (5) o intertekstualnom premeštanju iz teksta u tekst i (6) pesmi (tekstu) kao konceptu pesme, poezije i umetnosti. Razlikuju se dva pristupa poeziji u kodovskoj produkciji: rani pristup, prelaz šezdesetih u sedamdesete, koji vodi iz poezije u konceptualnu umetnost (u metajezik), i pozni pristup, kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina.<sup>1019</sup>

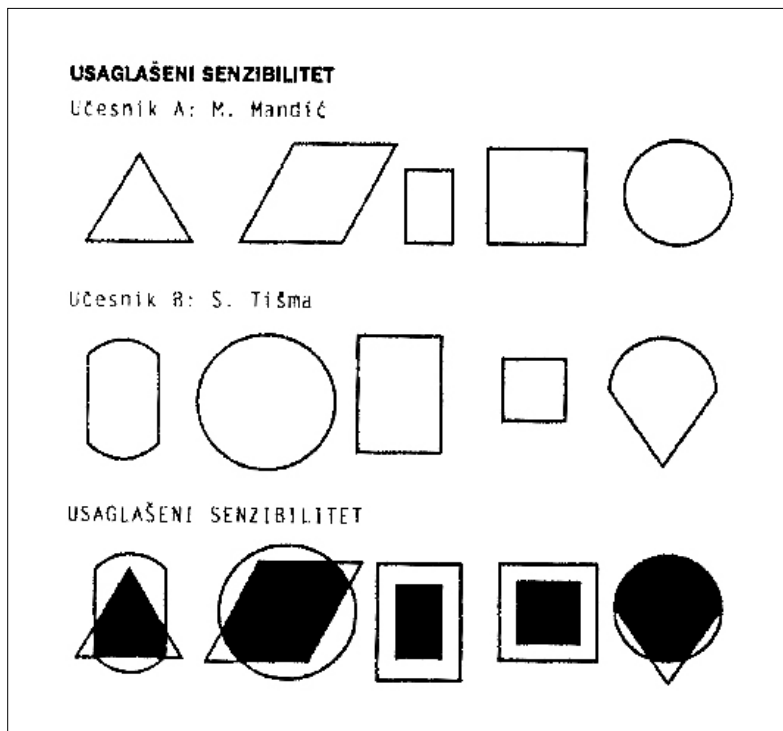
Na Tribini mladih je 21. januara nastupila grupa KÔD u okviru grupe JANUAR. U Domu omladine u Beogradu, 9. februara 1971, nastupaju članovi grupe KÔD u okviru delovanja grupe FEBRUAR. Manifestacija grupe FEBRUAR nosi naziv *Zakuska novih umetnosti* i realizovana je kao hepening. Grupe JANUAR i FEBRUAR su neformalne grupacije koje grade kratkotrajni, ekscenčni i provokativni, u političkom, umetničkom i egzistencijalnom smislu, pokret ili talas novosadske alternativne scene. Pripadnike JANUARA i FEBRUARA povezuje kritički i subverzivni stav prema dominantnoj umereno modernističkoj i socijalbirokratskoj kulturi. Povodom nastupa grupe FEBRUAR objavljuje se proglas “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti”<sup>1020</sup> koji potpisuju Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Čeda Drča, Janez Kocijančić, Vladimir Kopicl, Božidar Mandić, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Ana Raković, Dušan Sabo, Slobodan Tišma, Vujica Rešin Tucić, Peđa Vranešević i Miša Živanović. Provokativni neoanarhistički nastup grupe FEBRUAR dovodi do sukoba između novosadske alternative i umereno modernističke koncepcije umetnosti koju su zastupale partijske birokratske strukture. U centru sukoba se nalaze Tribina mladih, časopisi *Polja*, *Uj Simpozion* i *Index*. Sukob poprima šire dimenzije, tako da se u njega uključuje i beogradska štampa (*Nin*, *Večernje novosti*) sa oštrom birokratskom kritikom “nove umetnosti”

1017 Grupa KÔD (Slavko Bogdanović), “Pismo Dušanu Makavejevu”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović – Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 163–164.

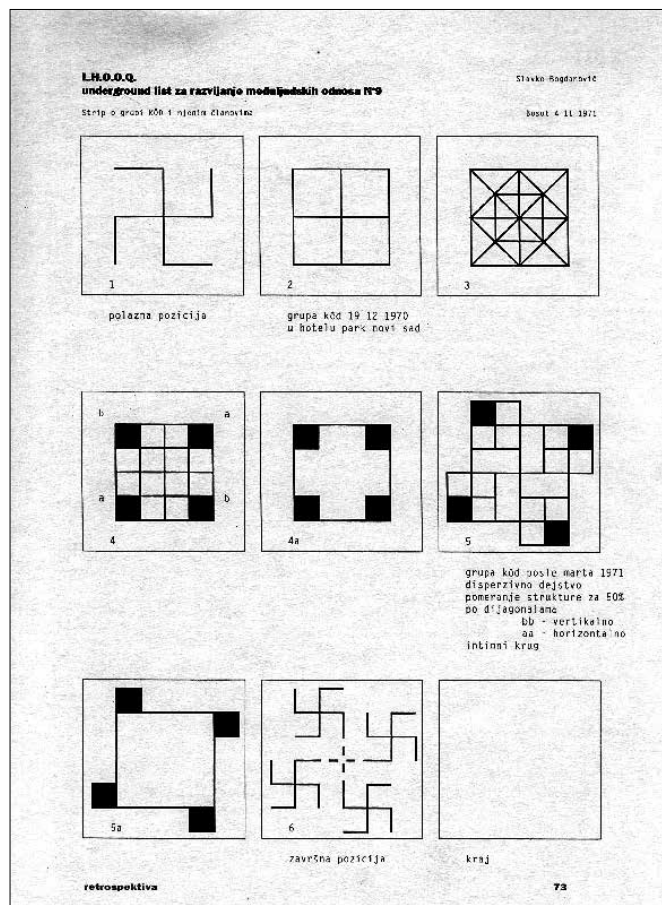
1018 Janez Kocijančić, “Restoran kod Kôd-a”, *Index* br. 206, Novi Sad, 1970, str. 14. Ponovo objavljeno u: *Restoran kod KÔD-a*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 53.

1019 Slavko Bogdanović, “Vizija” (1968) ili “Psihodeličnost u sedam delova” (1969) ili “200 zamisli” (1970), iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 81–83, 84, 144–146. Miroslav Mandić, “201”, “Pesma1”, “Mirko Radojičić” (1970), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 56; ili *Ja sam ti je on*, Matica srpska, Novi Sad, 1984; Miško Šuvaković, Slobodan Tišma (eds), *Slobodan Tišma: Vrt kao to (izabrane pesme)*, Ruža lutanja, Beograd, 1997.

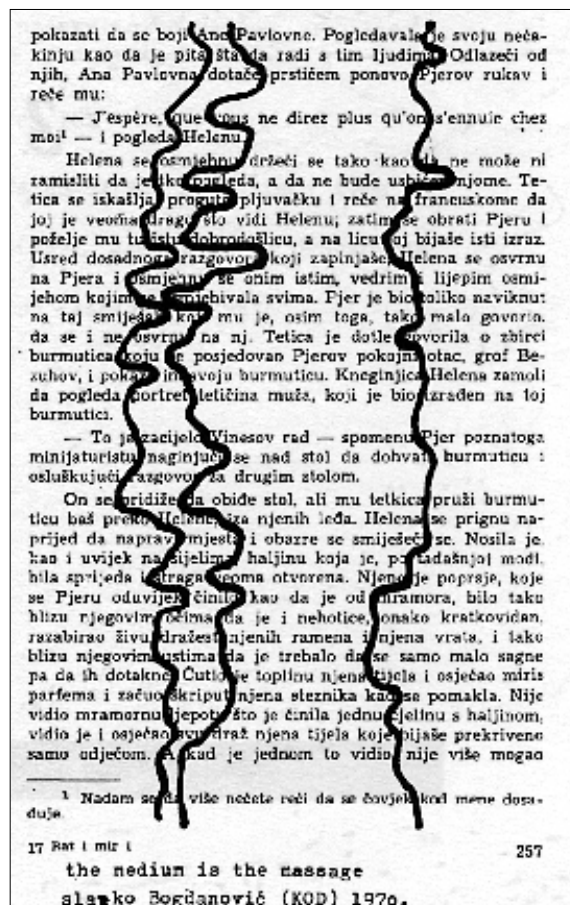
1020 Videti: “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 69.



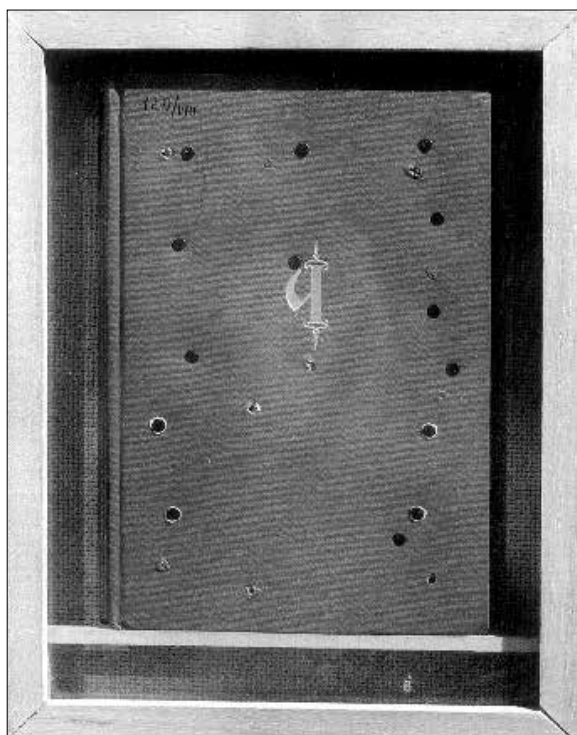
Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, *Usaglašeni senzibiliteti*, 1970.



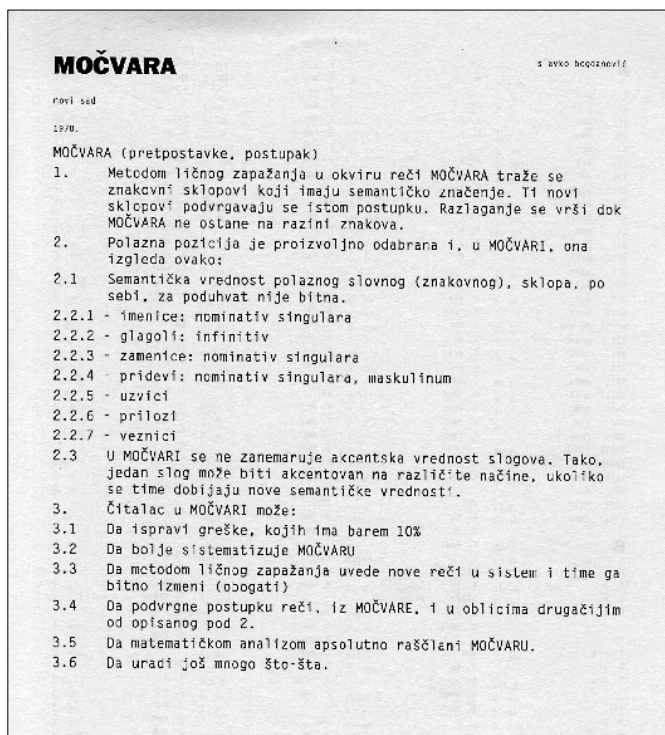
Slavko Bogdanović, *Strip o grupi KOD i njenim članovima*, 1971.



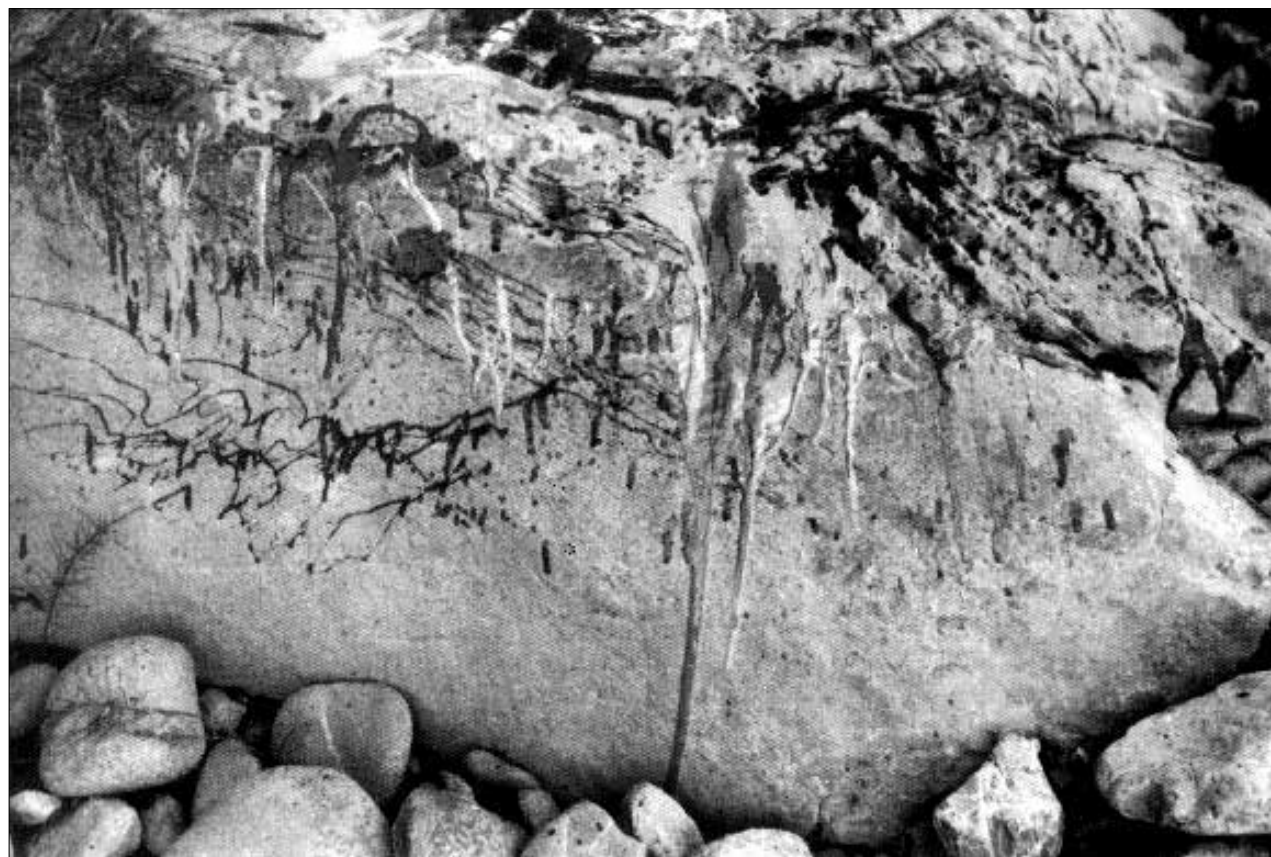
Slavko Bogdanović, *The Medium is the Massage*, 1970



Slavko Bogdanović, *Zakovana knjiga*, 1971.



Slavko Bogdanović, *Močvara*, 1971.



Mirko Radojičić i Slavko Bogdanović, *Apoteoza Džeksonu Poloku*, 1970.





(posebno tekstovi Save Dautovića i Bogdana Tirnanića<sup>1021</sup>). S druge strane, podršku grupama JANUAR i FEBRUAR pruža u Beogradu Jovica Aćin, predstavnici zagrebačke umetničke scene Zvonko Maković,<sup>1022</sup> Hrvoje Turković<sup>1023</sup> i predstavnici slovenačkih omladinskih i alternativnih struktura, na primer, Jaša Zlobec.<sup>1024</sup> Sukob na novosadskoj sceni razrešen je razračunavanjem sa alternativom. Na Tribini mladih je smenjeno rukovodstvo (Judita Šalgo i Darko Hohnjec) koje je podržavalo grupe JANUAR i FEBRUAR.<sup>1025</sup> A dva člana grupe KÔD su osuđena na devet, odnosno, osam meseci zatvora zbog svojih tekstova. Miroslav Mandić je osuđen zbog teksta “Pesma o filmu” (*Uj Simposion* br. 77, Novi Sad 1971), a Slavko Bogdanović zbog pesme “Pesma – Underground”, Tribina mladih, Novi Sad<sup>1026</sup> (*Student*, Beograd 1971).

Tokom 1971. dolazi do niza nastupa članova grupe KÔD na izložbama konceptualne umetnosti. Nastupili su na izložbi *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* u organizaciji Biljane Tomić i Ješe Denegrija (Salon muzeja savremene umetnosti, mart 1971). Povodom izložbe *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*,<sup>1027</sup> koja je realizovana i na Tribini mladih u Novom Sadu u aprilu 1971, održan je razgovor o konceptualnoj umetnosti na kome su učestvovali Marko Pogačnik, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Goran Trbuljak, grupa KÔD i grupa (Э. Učestvovali su na izložbi *At the Moment*<sup>1028</sup> u organizaciji Nene Baljković i Brace Dimitrijevića u pasažu u ulici Frankopanska 2A u Zagrebu, 22. aprila 1971. Na *7e biennale de Paris*<sup>1029</sup> (septembar 1971) nisu učestvovali kao grupa KÔD, već je Slavko Bogdanović izlagao samostalno, Peđa Vranešević i Mirko Radojičić su izlagali sa grupom (Э-KÔD, Miroslav Mandić je odbio da učestvuje, a Slobodan Tišma je odustao od učešća. Učešće na pariskom Bijenalu bilo je od značaja pošto je to bio jedan od trenutaka kada je jugoslovenska umetnost direktno i pravovremeno izlazila na svetsku umetničku scenu. Na izložbi su učestvovali internacionalni predstavnici konceptualne umetnosti: Art&Language, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Victor Burgin, Ian Burn, Hanne Darboven, Bernar Venet, grupa OHO, grupa Penzioner Tihomir Simčić (Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak) itd.

Grupa KÔD je prestala sa radom aprila 1971. godine, zbog razmimoilaženja o mestu i funkcijama umetničkog rada i izlaganja. Neposredni povod je bio poziv za pariski Bijenale. Tokom proleća članovi grupe KÔD su imali razgovore sa Otom Bihalji Merinom, Zanetijem, Damnjanom i Reljićem. Miroslav Mandić je tokom proleća 1971. odlučio da prestane da se bavi umetnošću, imajući potrebu za dubljim, nepoznatim i čudesnim iskustvom. Tokom leta su Miroslav Mandić, Slobodan Tišma i Dušan Bijelić odlučili da putuju po Evropi i razgovaraju sa umetnicima. Boravili su u Zagrebu, Kranju, Šempasu i Milanu. Posle boravka u Milanu vratili su se u Novi Sad. Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma i Slavko Bogdanović su 23. jula 1971. osnovali *Intimni krug* kao grupu. Slavko Bogdanović je u jesen 1971. pokrenuo malotiražni časopis *L.H.O.O.Q.* koji je urađen u trinaest brojeva. Naziv časopisa je preuzet od slavnog Duchampovog *ready madea* i ukazuje na prodavaističku neoanarhističku strategiju delovanja. Časopis je šest puta izašao sa podnaslovom “List za permanentnu destrukciju svega postojećeg” (br. 1–6), tri puta sa podnaslovom “Underground list za razvijanje međusobnih odnosa” (br. 7, 9, 11) i tri puta kao “Underground list za novu revoluciju” (br. 8, 10 i 12), a trinaesti broj je izašao pod nazivom “List za prijatelje”. Prvi broj časopisa *L.H.O.O.Q.* sa tekstom Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića “Mi smo dražesni dečaci II”<sup>1030</sup> izašao je u prevodu na mađarski jezik (prevod Katalin Ladik) u okviru časopisa *Új Symposion*, kao i četvrti broj časopisa sa radom Miroslava Mandića “Pesma o filmu”. Mirko Radojičić, Peđa Vranešević i Slobodan Tišma saraduju sa grupom (Э-KÔD (osnovana juna 1971) i pod njenim imenom nastupaju tokom 1971, 1972. i 1973.<sup>1031</sup>

Saradnici grupa KÔD, (Э i (Э-KÔD su sa još nekoliko prijatelja od 1971. godine radili na osnivanju gradske komune. Komuna je egzistirala tokom 1973. godine u kući (prizemlje i mansarda) u Teslinoj ulici br. 18. Boško Mandić, mlađi brat Miroslava Mandića, koji je bio blizak grupama KÔD i (Э tokom 1977. godine je u selu Brezovica na planini Rudnik osnovao seosku komunu koja se može smatrati, barem u prvom periodu rada, duhovnim naslednikom grupe KÔD.<sup>1032</sup>

1021 Bogdan Tirnanić, “Ko su momci *Februara*”, *Nin* br. 1050, Beograd, 21. 02. 1971.

1022 Zvonko Maković, “*Februar* i oko njega”, *Tlo* br. 47, Zagreb, 12. 03. 1971.

1023 Hrvoje Turković, “Farsa oko novosadske Tribine mladih”, *Studentski list* br. 4–5, Zagreb, 1971.

1024 Jaša Zlobec, “Novi Sad”, *Tribuna* št. 15, Ljubljana, mart 1971.

1025 Grupa Februar, *Zakuska novih umetnosti* (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 69.

1026 Slavko Bogdanović, “Pesma underground tribina mladih novi sad”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 178–179.

1027 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

1028 Videti pozivno pismo za izložbu *At the Moment* (Haustor Frankopanska 2A, Zagreb, 24. april 1971), iz: Christian Schlatter (ed), *Art Conceptuel Formes Conceptuelles*, Galerie 1900\*2000, Paris, 1990, str. 30.

1029 “Concept”, iz: *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971, str. 44–45.

1030 Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, “Mi smo dražesni dečaci II” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 169–174.

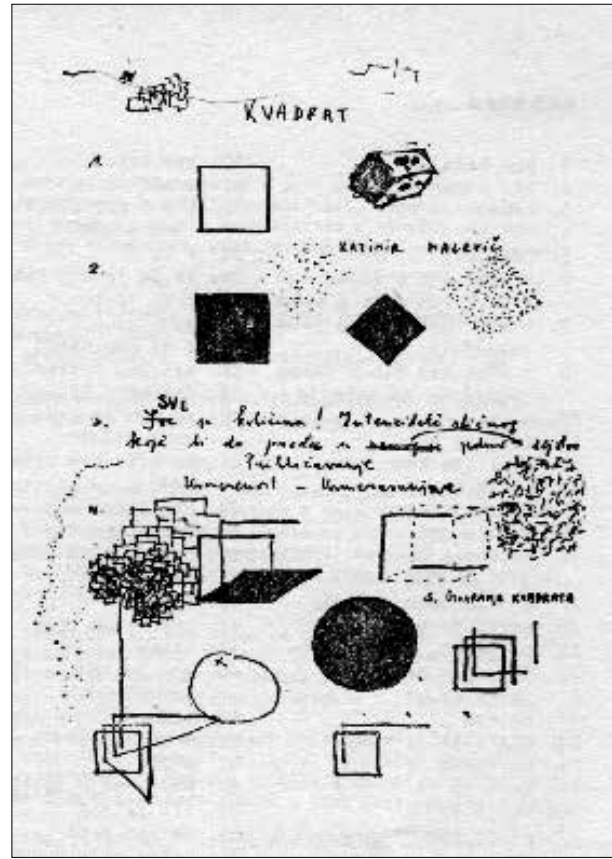
1031 Mirko Radojičić, “Umetnički rad van grupa u Novom Sadu”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 42–43.

1032 Uporedi: Božidar Mandić, *Porodica bistrh potoka*, Dnevnik, Novi Sad, 1989.

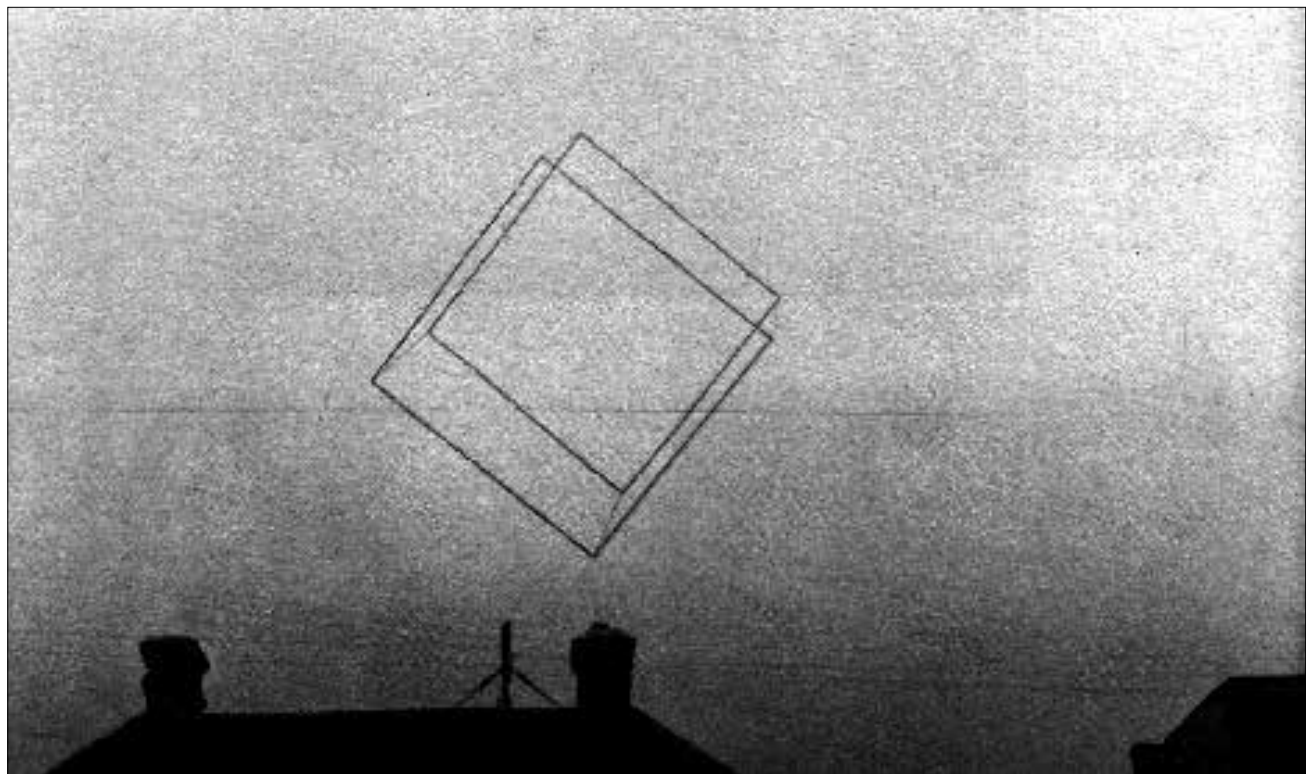




Slobodan Tišma i Čeda Drča, *The End*, 1970.



Slobodan Tišma, *Kvadrat*, 1970.



Slobodan Tišma, *Kocka*, 1970.

Od proleća 1971. do jeseni 1980. delovanje Miroslava Mandića je izvan umetnosti. Od oktobra 1980. ponovo radi u domenu umetnosti. Realizovao je dugogodišnji projekat *Ruža lutanja* (1991–2001). Mirko Radojičić nastavlja umetnički i teorijski rad. Priređuje zbornik tekstova i radova “Konceptualna umetnost” koja je objavljena u časopisu *Polja* (1972).<sup>1033</sup> U periodu između 1970. i 1973. Miroslav Mandić, Slobodan Tišma i Mirko Radojičić su delovali na Tribini mladih kao saradnici i urednici. Tokom Radojičićevog uređivanja Likovnog salona i centra za umetnost Tribine mladih izlagali su: David Nez, Goran Trbuljak, Zoran Popović, Vladimir Kopicl, Miša Živanović, Janez Kocijančič, Szombathy Balint, Slavko Matković, bila je izložena sekcija konceptualne umetnosti sa Sedmog pariskog bijenala, Mangelos, Paul Pignon, Vladan Radovanović, Andraž Šalamun, Tugomir Šušnik, a realizovana je i prva retrospektivna izložba avangardnog časopisa *Zenit* (1921–26) posle Drugog svetskog rata. Radojičićev rad u umetnosti kretao se kroz istraživanja arhetipskih simboličkih sistema posredstvom fotografije, crteža i teksta. Slavko Bogdanović je prekinuo javno bavljenje umetnošću i posvetio se pravnim naukama. Povremeno je pisao poeziju, a izdvaja se poema “Polje pojava”<sup>1034</sup> (1980). Slobodan Tišma je radio na projektima nevidljive umetnosti i pisanju poezije. Umetničku aktivnost je posvetio svakodnevnom odlaženju u jednu šumu pored Dunava i svakodnevnom ispijanju *coca-cole* ispred samoposluge na Limanu (1972–77) sa Čedom Drčom, Svetlanom Belić i Mirkom Radojičićem. Napisao je nekoliko tekstova, “Sakralna umetnosti” i “Galerija Janus”,<sup>1035</sup> kojima je ukazao na svoja simbolistička i ezoterična interesovanja. Poemu “Vrt kao to”,<sup>1036</sup> koja predstavlja vrhunac konceptualne poezije, objavio je 1977. godine u časopisu *Letopis Matice srpske*. U drugoj polovini sedamdesetih godina okreće se rok muzici i postaje jedan od pionira novosadskog pank, deluje u grupama *La Strada* i *Luna*. Danas piše dnevnik i poeziju. Janez Kocijančič se bavio poezijom, objavio je dve knjige pesama tokom sedamdesetih godina. Peđa Vranešević radi muziku za film i pozorište, a već niz godina deluje sa pop-rok grupom Laboratorija zvuka.

\*\*\*

Politički akcionizam i neoanarhizam su bitne odrednice prakse grupe KŌD i njenih prekoračenja granica umetnosti i egzistencije. Složenost političkih zamisli, akcija i stavova pripadnika grupe KŌD može se opisati terminima novog senzibiliteta šezdesetih, dovršenja utopije (poslednje avangarde), konceptualističke rasprave ideoloških propozicija sistema umetnosti, akcionizma i neoanarhizma. Neposredno po prestanku delovanja grupe KŌD, tokom 1971. godine, politički aktivizam se nastavlja kroz delovanje Slavka Bogdanovića, Miroslava Mandića i njima bliskih saradnika izvan grupe: Boška Mandića i Dušana Bjelića.

U pitanju je *novi senzibilitet* pošto njihov rad nije određen partijskom identifikacijom leve ili desne avangarde, već nomadskim povezivanjem nespojivog: bunta, hedonizma, ironije, paradoksa, provokacije i spiritualnosti *new agea*. Pripadnici grupe KŌD su poznavali: (1) strategije zapadne nove levice,<sup>1037</sup> (2) ideala hipi pokreta i revolucije droge (Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, “Droga i revolucija – narkomani svih zemalja ujedinite se!”<sup>1038</sup> i Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, “Četiri tačke akcionog programa”, 1971) i (3) aspekata revolucionarne borbe u zemljama realnog socijalizma (Slavko Bogdanović, “Otvoreno pismo Jaši Zlopcu”<sup>1039</sup>). Iz *novog senzibiliteta* su proizašle i kritičke zamisli o stvaranju komune kao radikalno drugačije životne zajednice u kojoj se preobražavaju svi bazični odnosi emocionalnog, seksualnog, socijalnog i imovinskog definisanja mikro ili makroživljenja.

Kodovski neoanarhizam je oblik nepristajanja na institucionalno birokratski poredak umerenog modernizma realsocijalističkog društva. Zapadni neoanarhizam kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina se kritički i ekscenno sukobljavao sa estetikom visokog modernizma koja se zasniva na autonomiji umetnosti. Istočnoevropski neoanarhizam, kome pripada i delovanje KŌD-a, zasnivao se na suočenju sa političkim programiranom umetnošću koja je bila u funkciji partijskih i birokratskih interesa. Dok je zapadni neoanarhizam projektovao mogući svet političkih promena i zatim ga preobražavao u umetničke i estetske vrednosti epohe, kodovski neoanarhizam je prošao kroz tri faze: (1) pokušaj stvaranja slobodne zone u kulturi kroz proglase (grupa FEBRUAR, “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti”, 1971) i javne akcije (izložbe grupa JANUAR i FEBRUAR), (2) analizu konkretnih društveno-političkih aspekata novosadske, vojvođanske i srpske scene početkom sedamdesetih (Slavko Bogdanović “Otvoreno pismo Jaši Zlopcu”) i (3) provokaciju kao estetsku i umetničku simulaciju, tj. provokaciju kao jedino sredstvo otpora stabilnom institucionalnom sistemu smisla, značenja i

1033 Mirko Radojičić (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 1–28.

1034 Slavko Bogdanović, “Polje pojava”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 206–208.

1035 Slobodan Tišma, “Sakralna umetnost” i “Galerija Janus”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KŌD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 84 i 89.

1036 Slobodan Tišma, “Vrt kao to” (1977), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KŌD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 97.

1037 Cana Božičić, Peđa Vranešević (eds), “Ko je ko u američkoj levisi”, *Index* br. 204, Novi Sad, 1970, str. 8–9.

1038 Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, “Droga i revolucija – narkomani svih zemalja ujedinite se!” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KŌD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 76.

1039 Slavko Bogdanović, “Otvoreno pismo Jaši Zlopcu” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997, str. 180–184.

## KAO NEKO

- |   |                                      |                                 |
|---|--------------------------------------|---------------------------------|
| 1. kao kada                                     | 30. kao nekad                        | 59. uvek pre nekad              |
| 2. ili prema latins                             | 31. prema                            | 60. ako sam svesišta u tome     |
| 3. kako   | 32. ali i posle, ili samo posle      | 61. baš kakvih ili bar upšte    |
| 4.  | 33. a to                             | 62. u opštam                    |
| 5. (da, da)                                     | 34. da se iz svih nekad              | 63. mnogo tekatih               |
| 6. i uvek sam u svim                            | 35. tako je to                       | 64. zar više ne                 |
| 7. i uvek sam kada u svim                       | 36. pa                               | 65. da li (si) sad              |
| 8. i uvek sam kada u svim raz. štiti            | 37. i ne kao nekad                   | 66. kako odatde                 |
| 9. i uvek sam ako u svemu različitih od sebe je | 38. kao sad nikako                   | 67. jednog bez drugih           |
| 10. i uvek                                      | 39. jednom i to već                  | 68. ni za kog                   |
| 11. sebe je                                     | 40. sa kim je bila izn. prih. izbiti | 69. svašta dođe                 |
| 12. da li je tako                               | 41. sa svim tim više od nekad        | 70. zar ne                      |
| 13. to je to                                    | 42. nikad pre                        | 71. o                           |
| 14. ova nije ova                                | 43. nekad pre tih                    | 72. da novo                     |
| 15. ova je ovo                                  | 44. nekad veoma blizu                | 73. sčamle                      |
| 16. ova nije ova, ali je tako                   | 45. nekad opet                       | 74. da kada niko ni sa kim nije |
| 17. ali je tako od tada                         | 46. i tako                           | 75. tako                        |
| 18. davno je tako                               | 47. uvek tako opet                   | 76. jednog u jedno              |
| 19. to je to, ako nije tu                       | 48. nikad                            | 77. jedno u drugom              |
| 20. je nikad ja                                 | 49. ova je to sve ili tada           | 78. bez svega toga              |
| 21. ja je ja                                    | 50. sad                              | 79. skoro dosta                 |
| 22. ko sam ja                                   | 51. i šta sada                       | 80. i kao to                    |
| 23. šta nije ja                                 | 52. ništa                            | 81. skoro sasvim                |
| 24. ko nikad ja                                 | 53. ništa nije svesišta              | 82. skoro uvek ne               |
| 25. ko nije ja                                  | 54. ili za sad                       | 83. skoro uvek tu pod istim     |
| 26. ko je ja                                    | 55. za sad tako                      | 84. zašto da ne                 |
| 27. ni sa kim nije tako sad                     | 56. ništa nije svesišta tako         | 85. tako to                     |
| 28. kao da pre                                  | 57. sa tim                           | 86. iznad sve                   |
| 29. ni sa kim nije tako u svemu                 | 58. kao i uvek                       |                                 |

### Beleške uz KAO NEKO

Šta što u jednom rečenju može biti subjekt, objekt predikata nije reč.

Imenice mogu reći

čak, na primer, nije reč ili je to vanje od drugih.

Imenice mogu reći, možda nisu reči.

Primeri:

Prava reči su na primer KAO, KOD, ILI, UVEK, SA.

Je UVEK KODOM: spolja gledano.

Šta to znači?

Ovo je zamisljeno spolja i li. Izvan. Ali ne da tekao.

Spoljanost je neumerena i nezavršena.

To je bilo ispoljavanje.

Je li nije SVE.

Je ovo belesica ne mogu preuzeti odgovornost.

Ovo što je u reči, verovatno je pogrešno i neizmisljeno i još

gore od toga: proizvoljno.

Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen.

Konizma je relevantna, KAO je jedna od mnogo predstavljana i

opretno korišćena sve do dana današnjeg.

Svesišta izvanokrajna s moje strane.

vrednosti (akcije grupa JANUAR, FEBRUAR, tekstovi o drogi, tekst “Mi smo dražesni dečaci II”, kao i pesma i tekst zbog kojih su Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić osuđeni).

Tokom nastupa grupe FEBRUAR u beogradskom Domu omladine Miroslav Mandić je izložio “10 poruka” u kojima se služio formama jezičke (semantičke) igre i političke (pragmatičke) parole. Parola je direktna poruka koja provocira u rasponu od psovki, rodoskrvnih izjava do političkih kvalifikacija. Ali, rad je i semantička (jezička) igra koja pokazuje dvosmislenost političkog, doslovnog, kulturalnog i emocionalnog značenja poruke. Svaka od deset poruka je imala legendu-indeks “ja = čitač”, koja je ukazivala na poremećaj u uspostavljanju i čitanju značenja. Na primer, “poruka 7: ZA KRALJA I OTADŽBINU” je šokantna izjava u socijalističkom republikanskom društvu, a istovremeno i naslov filma Josepha Louisa.<sup>1040</sup>

U tekstu-razgovoru Miroslava Mandića i Dušana Bjelića “Droga i revolucija – narkomani svih zemalja ujedinite se”<sup>1041</sup> (27. maj 1971) koriste se forme partijskog revolucionarnog govora da bi se govorilo o drogi (tabu temi real-socijalizma). Na primer, odgovor Mandića na pitanje Bjelića “Značaj droge na oslobođenoj teritoriji?” glasi: “Značaj droge na oslobođenoj teritoriji je aktivistički, svi partizani, regularna vojska, revolucionari i narodi jure po zemljama sveta i nabavljaju drogu. Svi puše i kažu: mamu mu, al’ je dobro...” Dvodelni tekst “Mi smo dražesni dečaci II”, koji su pisali Miroslav Mandić i Slavko Bogdanović, predstavlja euforični i ekspresivni izraz sukoba sa društvom:

pozivam vas na barikade  
ja vas pljujem  
zatvorite me  
dokažite da sam lud

važi  
ne ne važi (Mandić)<sup>1042</sup>

Tekst Miroslava Mandića “Pesma o filmu”, zbog koga je autor osuđen, objavljen je na mađarskom jeziku i predstavljao je raspravu o savremenom ratnom ili partizanskom filmu (primer *Sutjeske*). Pesma Slavka Bogdanovića,<sup>1043</sup> objavljena u beogradskom *Studentu*, pisana je na vrhuncu sukoba i pisana je kao eksplicitna provokacija – izazov institucijama režima.

Ponašanje i ideje neoanarhizma nisu nastale spontano, već iz interakcije umetnika i društvenih institucija. Efekat provokacije je proizlazio ne samo iz ludističkog temperamenta ili političke pozicije, već iz konzervativnosti sistema koji nije mogao da podnese eksces kao umetničko delo. Sve to rađeno je sa jasnom svešću o političkoj situaciji i konsekvencama koje se povlače. Na primer, Bogdanović je zapisao: “pokazati da SK svojim nasilničkim delovanjem nastupa protiv svog programa, protiv slobodne i progresivne misli, sumarno, baš zato što sudbina buduće Jugoslavije u velikoj meri zavisi od stanja u SK moramo biti van njega na ulici u revoluciji, jer SK nije u stanju da se reformiše u meri u kojoj je to neophodno (pogotovu o revolucionisanju SK ne može biti reči), SK odavno nije revolucija, živeti umetnost SADA znači živeti revoluciju... totalna pobuna protiv reda, rada i mira.”<sup>1044</sup> Bogdanovićeve reči imaju precizan kontekst i istorijsku poziciju. One su odgovor novinaru slovenačke *Tribune* Jaši Zlobecu koji je u to vreme bio na bliskim pozicijama Bogdanoviću, pružao mu je i podršku, ali koji je delovao u relativno liberalnijim uslovima slovenačke partijske tolerancije koja je dopuštala marš kroz institucije i reformatorske poteze. Naprotiv, situacija u Novom Sadu i Beogradu je bila znatno rigidnija i vodila je ka konfrontaciji. Napetost i rigidnost takve situacije pokazuje i pisanje liberalnog pro-avangardističkog beogradskog novinara Bogdana Tirnanića koji je napao FEBRUARCE. Konsekvence takve situacije i njenog drastičnog završetka imale su za posledicu nestajanje grupe KÔD sa scene i prekidanje javnog umetničkog rada.

\*\*\*

Članovi grupe KÔD izveli su niz vizuelnih radova po uzoru na pojavnost i funkcije teksta. Analitičkim radom se naziva delo koje vizuelnom i tekstualnom pojavnošću i izgledom ostvaruje tautološki odnos slike i teksta, formuliše se kao analitička propozicija ili autorefleksivno razotkriva proceduralne, pojavne, konceptualne i mentalne puteve svog nastajanja.

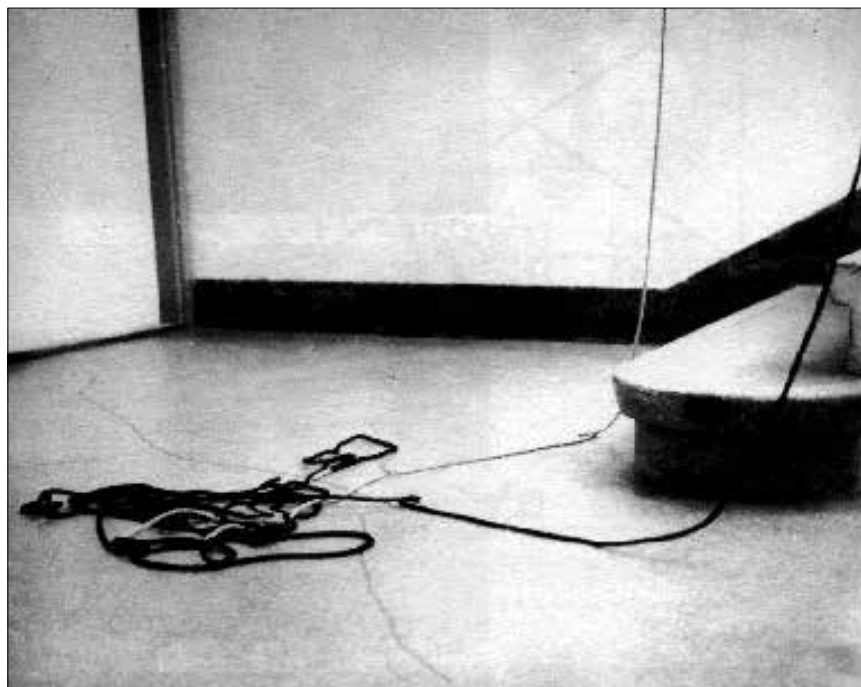
1040 Grupa za nove umetnosti Februar, *Zakuska novih umetnosti*, Dom omladine, Beograd, 1971, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E, grupa (E-Kod – Retrospektiva*, str. 69.

1041 Dušan Bjelić, Miroslav Mandić, “Droga i revolucija – narkomani svih zemalja ujedinite se!” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E, grupa (E-Kod – Retrospektiva*, str. 76.

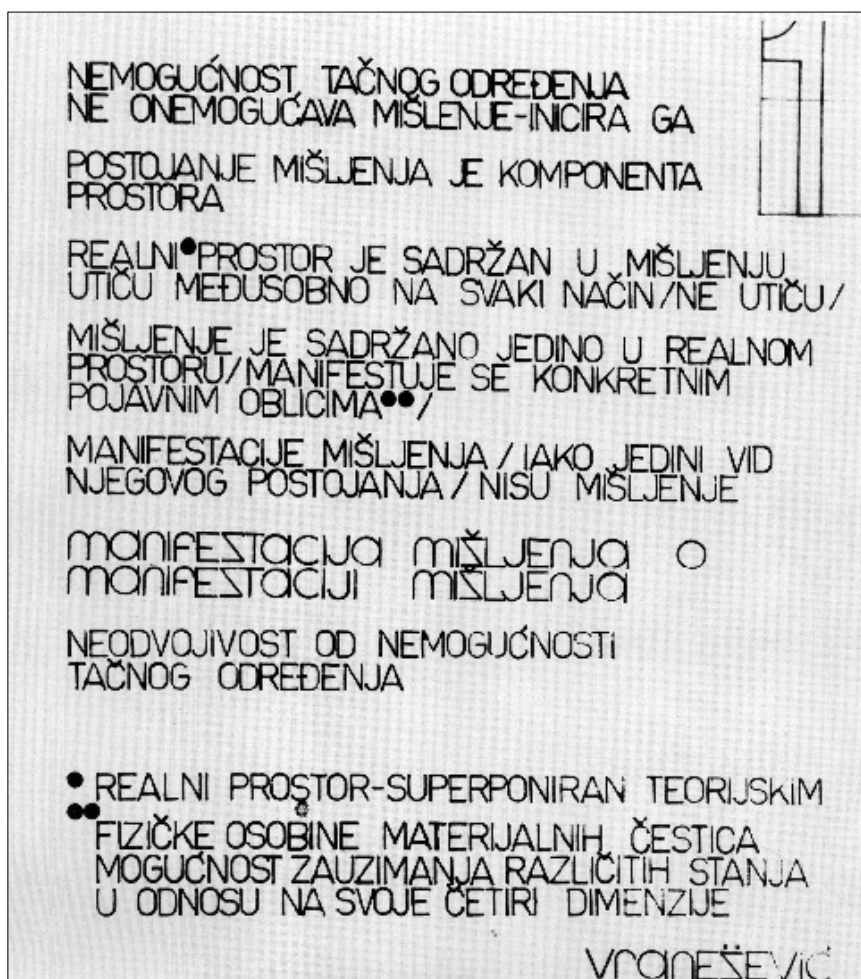
1042 Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, “Mi smo dražesni dečaci II” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 174.

1043 Slavko Bogdanović, “Pesma underground tribina mladih novi sad”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 178–179.

1044 Slavko Bogdanović, “Otvoreno pismo Jaši Zlobecu” (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 183.



Slobodan Tišma, *Crno i žuta vrpca*, 1970.



Peđa Vranešević, *Tekst 1*, 1971.

Slobodan Tišma je izveo dva dijagramska crteža pod nazivom *Kvadrat* i *Dimenzija greške*<sup>1045</sup> (1970). *Kvadrat* je parafraza i nova vizuelno-tekstualna hermeneutička interpretacija izvornog Maljevičevog kvadrata. Rad je realizovan u formi vizuelnog zapisa koji sledi logiku zapisivanja teksta: popunjavanje reda i ređanje redova jednog ispod drugog. Za Tišmu je realizacija crteža-teksta opcrtavanje horizonta predrasumevanja koji okružuje Maljevičev kvadrat. "Horizont predrasumevanja" je granična kontura koja deli i spaja pojavnosti vizuelnog i tekstualnog. Tišmina interpretacija izvornog uzorka, crnog Maljevičevog kvadrata, koji smešta u središte rasprave, u smeru je "onoga što je prethodilo kvadratu" i "onoga što sledi iz kvadrata". A to su generičke putanje transformacija crnog kvadrata. Kao što je za Tišminu raspravu Maljevičevo delo bilo polazište građenja interpretacija, tako je Tišmin crtež-tekst poslužio kao osnova za raspravu i analizu Vladimira Kopicla, iznesenu u eseju "Bazični esej: kritičko-apologetski osvrt na *Kvadrat* Slobodana Tišme"<sup>1046</sup> (1970). Kružnost interpretativnih puteva prenesena je sa jednog nivoa diskurzivnosti na drugi. Maljevičev kvadrat je jezik prvog reda, Tišmin crtež-tekst je diskurs drugog reda, a esej Vladimira Kopicla, člana grupe (Э-KÔD je diskurs trećeg reda. Uočavanjem diskurzivnih hijerarhija u radu grupâ KÔD i (Э pokazuje se da je njihov rad konstituisan u terminima konceptualne umetnosti. "Bazični esej..." se razvija u smeru transformacije "teksta o" (teksta kritike) u metadiskurzivni "tekst kao umetnički rad". U uvodu su stajale reči Amyja Goldinga: "...kritičar nastoji, često po svaku cenu, da umetničko delo tumači 'njim samim', tj. upinje se da dijagnosticira stepen u kome dati umetnik koristi mogućnosti medija". Slobodan Tišma je realizovao i jedan karakterističan čulno orijentisan rad-kao-tekst: *Kao neko*.<sup>1047</sup>

Serijski crteži Slavka Bogdanovića i Slobodana Tišme *IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA)*<sup>1048</sup> (1970) pripada tradiciji automatskog pisma. Crteži započinju prividno kao zapisi rukopisa (pisanog pisma, ispisanog pisanog pisma), da bi se transformisali u formu pisma bez prepoznatljivih znakova (škrabotinu, trag). U radu ostaje samo beleženje procesa. Trag kao dokument pisanja, a pisanje kao izraz svesti (ili možda izmicanja svesti).

Bogdanović je izveo seriju radova *Medium is massage*,<sup>1049</sup> *T. No. 1, T.' No. 1*<sup>1050</sup> (1970), *Otvorena knjiga – zatvorena knjiga* i *Zakovana knjiga* (1971)<sup>1051</sup> u kojima je zamisao ready madea doveo do analitičkog tautološkog dela. U radu *Medium is massage* na istrgnutoj stranici iz knjige je intervenisao tako što je povlačio vertikalne linije kroz tekst izbegavajući da precrta odštampane reči. Time je postigao dvostruki efekat: (1) tipografski je poremetio sintagmatsku strukturu teksta i tekst učinio vizuelno interesantnim i (2) konsistentni tekst je vizuelnim formalnim povlačenjem linija razbio na tri nekonsistentna teksta. Radovi *T. No. 1* i *T.' No. 1* demonstriraju princip redukcije od teksta do grafičke topološke strukture. Na prvom listu je otkucani tekst na francuskom jeziku koji je ispodvlačen (kao pri učenju). Na drugom listu su iscrtane linije potcrtavanja i zaokruživanja iz teksta sa prve stranice, ali bez teksta. *Otvorena knjiga – zatvorena knjiga* je pravi ready made sa konceptualnim podtekstom. Oko knjige, po njenoj korici i ljubovima izveden je crtež zatvorene linije. Linija zatvara knjigu i prekidanje linije nastupa u trenutku otvaranja knjige. U pitanju je dvostruka tautologija: tautologija crteža i tautologija objekta.

Konceptualni crteži Miroslava Mandića *Čelik, Delo A, B, C, 300 tačaka, Ulaznica u galerije suvremene umjetnosti*<sup>1052</sup> su konceptualne vežbe zasnovane na repetitiji, tautologiji, redukciji, serijalnosti i metajezičkoj deskripciji. Crtež *Čelik* čine zapisi reči "čelik" u tri različite veličine. Zamisao repetitije (ponavljanja) kao osnove serijalnosti je ustanovljena. *Delo A, B, C* je rad koji čine tri lista sa sledećom strukturom: (1) na listu A piše "autor", na listu B piše "ja", a list C je prazan (bez teksta). Odnos listova A, B i C je odnos značenja i reference na koju se značenja odnose. Rad se može shvatiti i kao konceptualna shema redukcije od opštijeg pojma (autor), preko specifičnijeg pojma (ja) do same stvari (prazne površine). Rad se može interpretirati i u duhu poststrukturalističke zamisli smrti autora. Rad *300 tačaka* izveden je u dve verzije: (1) verzija u kojoj se tačke prostiru po površini, gradeći polje tačaka i (2) verzija sa zgusnutim tačkama koje grade pravougaonu površinu. Distribucija tačaka se zasniva na konceptu serijalnog umnožavanja i ponavljanja jediničnog elementa (tačke). Crtež-tekst (dijagram) *Ulaznica u galerije suvremene umjetnosti* je metajezički rad zasnovan kao jezička igra sa zamislama muzeja i njegovim odnosom prema pojmu umetnosti. Mandić je razlikovao dva plana umetnosti: (1) "umetnost" u istorijskom smislu, koja je određena odnosom semantičkog plana (kome odgovara

1045 Slobodan Tišma, *Kvadrat* i *Dimenzija greške*, *Index* br. 201, Novi Sad, 1970. Objavljeno u: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 65.

1046 Vladimir Kopicl, "Bazični esej: kritičko-apologetski osvrt na *Kvadrat* Slobodana Tišme" (rukopis, dijagrami). Reprintovano u: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 106–107.

1047 Slobodan Tišma, *Kao neko*, *Index* br. 207–8, Novi Sad, 1970, str. 12.

1048 Slavko Bogdanović, *IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA)* no. 1, 2, 3, iz: 1970. Slobodan Tišma, *IN NO STRANGE LAND (SUBJEKTIVNI NOTNI TEKST NA MUZIKU DONALDA ERBA)* no. 1, 2. Iz 1970, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э - Kod – Retrospektiva*, str. 44.

1049 Slavko Bogdanović, *The medium is the massage* (1970), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 43.

1050 Slavko Bogdanović, *The medium is the massage* (1970), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 43.

1051 Slavko Bogdanović, *Otvorena knjiga – zatvorena knjiga* i *Zakovana knjiga* (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 72.

1052 Miroslav Mandić, *Čelik, Delo A, B, C, 300 tačaka, Ulaznica u galerije suvremene umjetnosti*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 62.

zamisao Boga) i sintaktičkog plana (kome odgovara zamisao čoveka) i (2) “umetnost 20. veka” koja je određena poljem odnosa sintaktičkog plana (kome odgovara zamisao čoveka) i semiotičkog plana (kome odgovara zamisao strukture). Ovim radom je anticipirana i bipolarnost grupe KÔD koja je delovala u rasponu od analitičko-političkog do analitičko-spiritualnog plana.

Analize Peđe Vraneševića, realizovane u formi slike sa tekstom *Z1 Z2* (1971), unikatne knjige umetnika *NZ* (1971) i serije crteža *1-2-3* (1972)<sup>1053</sup> primeri su analitičke konceptualne umetnosti. Rad *Z1 Z2* iznosi karakterističan kritički stav konceptualne umetnosti u odnosu na ontološko razlikovanje figurativne (ikoničke) i apstraktne (aikoničke umetnosti). Za konceptualnu umetnost između ikoničkog i aikoničkog umetničkog dela nema suštinske razlike, pošto je umetničko delo uvek neko materijalno stanje plohe. To Vranešević precizno demonstrira izlažući: (1) sliku *Z1* koja prikazuje ljudsku glavu (profil) realizovanu belim i crnim tušem i (2) sliku *Z2* koja prikazuje strukturu tačaka realizovanih crnim i belim tušem. U tekstu ispod slika Vranešević postulira da su slike *Z1* i *Z2* međusobno jednake pošto su i jedna i druga nastale nanošenjem crnog i belog tuša. U pitanju je eksplicitan materijalistički i analitički rad koji zadire u suštinsku prirodu modernizma. Knjiga *NZ* polazi od teze Karla Marxa, koju citira, o razlici i neuporedivosti grčke i savremene umetnosti. Poenta rada je razlikovanje ideala prirode, kome pripada humanistička vizija umetnosti, i veštačke umetnosti sintaktičkog kombinovanja, koja sledi iz savremenog tehnološkog i urbanog iskustva. Serija crteža *1-2-3* je realizacija “artificijelne umetnosti” zasnovane na analitičkim propozicijama mogućeg raster sveta i koja je izvan prirode i prirodnog (mitskog) poimanja sveta. Na tri lista su realizovane raster strukture: (1) crvena raster struktura sa trougaonim bazičnim elementom, (2) identična prvoj strukturi, struktura realizovana sa crnim debelim i tankim linijama koje stvaraju optički efekat razlike i (3) struktura nastala preklapanjem prethodne dve (crvene i crne) strukture. Ovim radom je postignut konceptualni efekat (odnos istih i različitih struktura), mentalni efekat (mentalno predočavanje puta povezivanja jedne strukture sa drugom) i optički efekat (perceptivno iskustvo viđenja strukturalnog poretka minimalnih promena rastera).

Analitički radovi Mirka Radojičića su paralelno razvijani na (1) konceptualnom, (2) strukturalnom i (3) arhetipskom planu. Pri tome, on je interslikovno i intertekstualno tekstualno povezivao fotografske reprezentacije, dijagramske crteže i tekstualne indeksacije.

\*\*\*

Analize umetničke grupe kao jezičke, ideološke, semiološke, psihološke ili duhovne zajednice bile su karakteristične za konceptualnu umetnost na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Zamisao autorefleksije koja je primenjivana na analizu postupaka stvaranja umetničkog dela ili na samo umetničko delo (kao trag materijalnog i konceptualnog stvaranja) proširena je na analizu i raspravu zajednice. U tom smislu, na primer, grupa *OHO* je sprovedila istraživanja relacija racionalnog, intuitivnog, sistematičnog i senzibilnog unutar grupe, a grupa *Art&Language* je uvela pojam indeksa kao formalnog sredstva za označavanje i klasifikovanje tema, tekstova, literature i objekata razgovora unutar grupe. U grupi *KÔD* su izvedena četiri karakteristična rada usmerena na istraživanje relacija zajednice.

Miroslav Mandić i Slobodan Tišma su izveli radove *Usaglašeni senzibilitet* i *Komplementarnost*<sup>1054</sup> povodom Četvrtog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti (1970). *Usaglašeni senzibilitet* se zasniva na tome: (1) da je svaki učesnik akcije iscrtao pet geometrijskih kontura (krug, kvadrat, pravougaonik, romb), (2) da su konture po redosledu crtanja međusobno poklopljene, (3) u idealnom slučaju usaglašenog senzibiliteta umetnici bi nacrtali identične konture koje bi se poklopile, (4) to se nije desilo pa preklapljenе konture uvek grade zajedničku površinu koja je označena crnom bojom, tj. presek dve konture predstavlja usaglašeni senzibilitet učesnika. U radu *Komplementarnost*, o kome postoji tekstualni dokument rađeno je sa bojama. Izabrane su tri osnovne boje, žuta, zelena i plava. Zatim je svaki od učesnika pomislio na tri boje: (1) Mandić je pomislio na plavu, žutu i crvenu boju, (2) Tišma je pomislio na žutu, plavu i crvenu boju. Komplementarna boja njihovih misli bila je zelena.

Slavko Bogdanović je izveo rad *Strip o grupi KÔD i njenim članovima*<sup>1055</sup> (urađen kao broj 9 časopisa *L.H.O.O.Q.*, 1971). Rad čini osam crteža koji se formalno dovode u vezu sa odnosima u grupi *KÔD*: (1) crtež 1 prikazuje kukasti krst i označen je natpisom “polazna pozicija”, (2) crtež 2 je kvadrat izveden iz kukastog krsta sa simetralama i odnosi se kao simetrični poredak na grupu *KÔD* 19. decembra 1970, (3) crtež 3 je kvadrat sa upisanim kvadratima, izveden iz osnovnog oblika (iz crteža 1 i 2), (4) crtež 4 je realizovan izdvajanjem četiri ugaona kvadrata iz mreže osnovnog kvadrata, (5) crtež 4a je nastao iz crteža 4 brisanjem mreže koja je povezivala ugaone kvadrate u strukturu, (6) crtež 5 prikazuje složenu strukturu koja nastaje translatorskim pomeranjem unutrašnjih kvadrata izvan osnovne konture kvadrata, čime se prikazuje stanje grupe *KÔD* posle marta 1971. i formiranja intimnog kruga u okviru nje, (7) crtež 5a prikazuje

1053 Peđa Vranešević, *Z1 Z2* (1971), knjige *NZ* (1971) i serije crteža *1-2-3* (1972), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 81–82.

1054 Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, *Usaglašeni senzibilitet i Komplementarnost* povodom Četvrtog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 61.

1055 Slavko Bogdanović, *Strip o grupi KÔD i njenim članovima*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 73.

male kvadrata izvedene iz mreže unutar osnovnog kvadrata po spoljašnjem obodu osnovnog kvadrata i (8) crtež 6 prikazuje strukturu pet kukastih krstova koji su izvedeni iz osnovnog kvadrata i malih perifernih kvadrata, crtež prati zapis “završna pozicija”. Bogdanovićeve vizuelno sintaktičke spekulativne rasprave o grupi KÔD pokazuje kako se formalne sintaktičke kvadratne strukture mogu izvoditi i kako se njihovi slučajevi mogu pripisati stanjima i evoluciji grupe. Korišćenje kukastog krsta, koji je u socijalističkoj Jugoslaviji bio *tabu-znak*, jeste politički eksces i provokaciju. Bogdanović se služio dvostrukošću ovog znaka: njegovim arhetipskim značenjem kao simbolom mudrosti (indijska učenja) i njegovom političkom provokativnošću koja je proizlazila iz simbolike fašističkog i nacionalsocijalističkog znaka. Ovde nije u pitanju identifikacija sa ideologijom fašizma, već proizvodnja simptoma koji u telu realsocijalizma stvara eksces i otvara diskurs traume.

Analize interpretativne zajednice zasnovao je Mirko Radojičić: “Ja sam posle gašenja grupe i grupnog rada samostalno napravio nekoliko radova. Jedan je bio pokušaj da se odredi senzibilitet moj i članova KÔD-a koji je prestao da radi, i moj i članova grupe (∃ sa kojom je trebalo da radim u grupi KÔD. Na papirima, na kojima su bili nacrtani kvadrati, trebalo je da svako nacrti svoju projekciju kocke: u slučaju KÔD-a dobijena je jedna kocka, u slučaju (∃ četiri.”<sup>1056</sup> Iz ovako realizovanog grupnog rada, koji snima i indeksira stanje senzibiliteta članova, Radojičić je izveo dijagramski rad koga čine crtež kvadrata sa tekstom kvadrat – linija, crtež kose projekcije kocke sa tekstom kocka – prostor i crtež strukture koncentričnih kvadrata sa dijagonalama i tekstom hiperkocka – struktura.<sup>1057</sup> Bitni aspekt Radojičićevog postupka je rad sa trećestepenom diskurzivnom strukturom: (a) prvostepenu strukturu čine individualni senzibiliteti članova grupe, reprezentovani kroz dijagramski crtež projekcije kocke, (b) drugostepenu strukturu čine međusobne relacije dijagramskih crteža projekcijâ kocke, koje u međusobnim relacijama definišu okvir interpretativne zajednice grupa KÔD i (∃ (c) trećestepenu strukturu čini Radojičićev rad koji, na apstraktnom nivou, prikazuje prostore pojavnosti kocke: u ravni je kvadrat, kocka je u trodimenzionalnom prostoru (prikazana je njena aksiometrijska projekcija), a struktura je model višedimenzionalnog simetričnog prostora (prikazana je shematikom grafa).

\*\*\*

Slavko Bogdanović je na tekstualnom planu ostvario četiri tipa tekstualne produkcije: (1) konceptualnu poeziju, (2) koncepte ili projekte, tj. tekstove koji su između konceptualizacije poezije i konceptualističkog lingvističkog projektovanja mogućih činova (*Zapisaću mojih 200 zamisli.., T – T’* iz 1970. i *Informacija 1, 2, 3 i 4* iz 1971),<sup>1058</sup> (3) analitički rad *Močvara*<sup>1059</sup> (1970) i (4) politički postkonceptualni tekstovi (malotiražni alternativni časopis L.H.O.O.Q., 1971).<sup>1060</sup> Temeljni analitički Bogdanovićev rad je knjiga *Močvara*. Ona nastaje usred jezika u traženju doslovnog materijalnog potencijala jezika. Doslovnost jezika označava uobičajeno dve veoma različite stvari: (1) direktnu, neposredovanu, korespondenciju jezika i njegove reference, na primer, relacije rečenice “Ja sada vidim drvo ispred sebe” i drveta koje je ispred govornika koji gleda u njega, ali i (2) direktnu, neposredovanu, prezentaciju jezičkog materijala: jezičkih (lingvističkih) oblika, odnosa, strukturacija, elemenata. Formalistički pristup, u jednom od ishodišnih značenja koja vode poreklo od ruskog književno-lingvističkog formalizma, ukazuje na direktnu neposredovanu prezentaciju, konstrukciju i analizu jezičkog materijala. Bogdanovićev rad na knjizi *Močvara* razvija u tom smeru. *Močvara* je analiza u smislu razlaganja i eksplikacija “razloženog”, vođena do nivoa znakova. Bogdanovićev rad se uspostavlja na četiri diskurzivna nivoa: (1) prezentacija analize (razlaganja) reči “močvara”, (2) autorefleksivna specifikacija sprovedenih procedura i njihovog konteksta, (3) prezentacija knjige kao umetničkog rada, (4) očekivanje da će čitalac knjige nastaviti da razrađuje njene postavke. Jedan od bitnih Bogdanovićevih ideoloških stavova, karakterističan za umetnost šezdesetih, odnosi se na demokratizaciju umetnosti, odnosno na uvođenje posmatrača u proces konceptualnog dovršenja dela. Bogdanović proširenje umetnosti ne vidi samo u proširenju medijskog okvira i u otvorenim konceptima umetnosti, već i u aktivnoj recepciji čitaoca ili učesnika. Bogdanovićev stav ima utopijsku komponentu šezdesetosmaškog optimizma koji govori o širenju sveta umetnosti ka životu, i jednu konkretnu dimenziju koja tekst i čitaoc teksta vidi kao učesnike u interpretativnoj zajednici, pri čemu pojam “interpretacija” označava transformaciju osnovnog teksta.

Tekstovi Peđe Vraneševića su metatekstovi. Njih određuju dva nivoa prezentacije: (1) prvostepeni nivo prezentacije kao umetničkog dela – tekst je delo konceptualne umetnosti načinjeno za izlaganje na zidu i čitanje i (2) metajezički nivo govora o prirodi umetnosti i o statusu konceptualne umetnosti. Dva karakteristična primera su

1056 Mirko Radojičić, “Aktivnost grupe Kod”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 43.

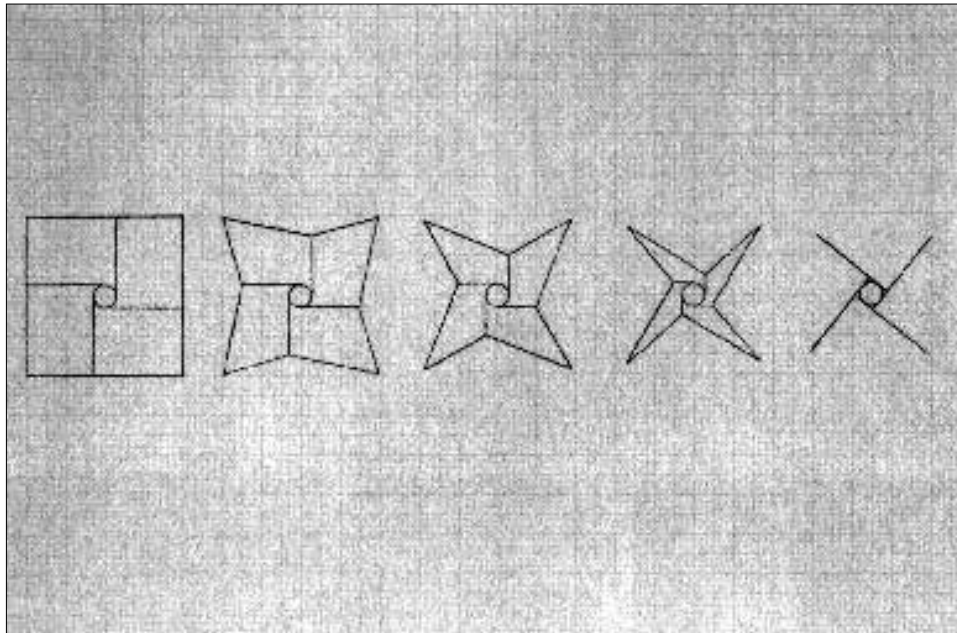
1057 Mirko Radojičić, *kvadrat–linija, kocka–prostor, hiperkocka–struktura*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 80.

1058 Slavko Bogdanović, *Zapisaću mojih 200 zamisli.., T – T’* iz 1970. i *Informacija 1, 2, 3 i 4* iz 1971, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 144–146, 129, 165.

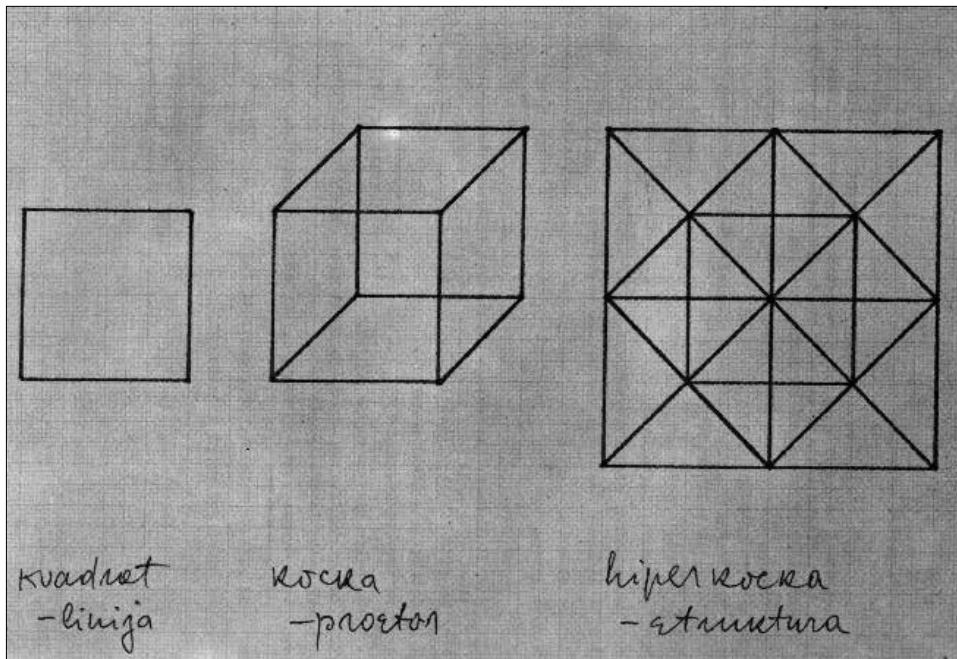
1059 Slavko Bogdanović, *Močvara*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 149–162.

1060 Videti: “Tekstovi: od konceptualne ka političkoj umetnosti”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Slavko Bogdanović: Politika tela*, str. 167–184.





Mirko Radojčić, *Bez naziva*, 1971.



Mirko Radojčić, *Kvadrat – Kocka – Hiperkocka*, 1971.

*Nemogućnost tačnog određenja...*<sup>1061</sup> (prvi od pet tekstova iz serije, 1971) i *Svestan krize umetnosti* (1973). Tekstom *Nemogućnost...* Vranešević konceptualno definiše status mišljenja u kontekstu umetnosti s obzirom na prostor. Za njegov rad bitna su tri aspekta: (1) materijalistička dimenzija razumevanja odnosa u umetnosti (“postojanje mišljenja je komponenta prostora”, “realni prostor”), (2) autorefleksivno definisanje statusa rada u konceptualnoj umetnosti (“manifestacija mišljenja o manifestaciji mišljenja”) i (3) svest o udelu interpretativnog u doživljaju i razumevanju materijalnog (“realni prostor superponiran teorijskim”). Tekst *Svestan krize umetnosti*<sup>1062</sup> je postkonceptualistički tekst kojim se autokritički razmatra status konceptualnog umetnika. Vranešević naslućuje da konceptualna umetnost svojim radikalnim preispitivanjem prirode, smisla i granice umetnosti problematizuje i instituciju umetnika. Umetnik se u svakom trenutku nalazi pred pitanjem “Kuda dalje?” ili “Kako dalje?”. Vranešević na ta pitanja daje odgovore ukazujući na bazične teme rasprava u okviru grupa KÔD i (Ξ: (1) prekinuti bavljenje umetnošću, (2) realizovati utopiju umetnosti kao načina života i (3) tragati za novim umetničkim trendom.

\*\*\*

Pored ideoloških i analitičkih aspekata, delovanje grupe KÔD je uslovljeno i inetresovanjima za ezoteriju. Interesovanja za ezoterične i simboličke sisteme razrađivana su individualno posle prestanka delovanja grupe tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Spoj ideološkog, analitičkog i ezoteričnog rada nije uobičajen za anglosaksonsku konceptualnu umetnost, međutim, duboko je integrisan u neoavangardna i postavangardna kretanja u srednjoj (grupa ZERO, Joseph Beuys, Franz Erhard Walter, Hanne Darboven, bečki akcionisti) i istočnoj Evropi (ruska, češka, slovenačka i srpska konceptualna umetnost). U polazištima grupe KÔD nalaze se interesovanja za simbolizam. U toku delovanja grupe i tokom kasnijeg individualnog rada suočavali su se sa složenošću ezoteričnih pojava koje karakterišu kasne šezdesete i sedamdesete godine: (1) izučavanje istočnih učenja, pre svega zen budizma i taoizma u sintezi sa dubinskom psihologijom arhetipa Karla Gustafa Junga (Mirko Radojičić), (2) izučavanje evropskog simbolizma i ezoterije od hermetizma do antropozofije (Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović), (3) praktikovanje poznomodernističke “spiritualnosti” ili bivanje u duhu “novog senzibiliteta” hipi pokreta, komuna i novog doba (gradska komuna u Novom Sadu, seoska komuna *Bistri potok* koju je osnovao Boško Mandić sa porodicom na planini Rudnik), (4) individualne mitologije umetnika kao profetske ličnosti koja objedinjuje egzistencijalne preobražaje ezoteričnog u egzoterično i obratno (Miroslav Mandić).

Pojam *nevidljive umetnosti* zasnovan je metafizičkim shvatanjem dematerijalizacije umetničkog objekta. Dematerijalizacija umetničkog objekta se može razumeti kao: (1) doslovna zamena umetničkog dela (komada) tekstom ili dijagramom o procesu mišljenja, koncipiranja, projektovanja, izvođenja dela ili izgledu dela, (2) pomeranje interesovanja umetnika sa dela kao vizuelnog, materijalnog ili prostornog produkta na delo kao jezički ili semiološki sistem proizvodnje značenja u umetnosti, kulturi i društvu i (3) pomeranje interesovanja umetnika sa dela na metafizičke, u egzistencijalnom, kontemplativnom i spekulativnom smislu, aspekte razumevanja umetnosti, kulture ili sveta kao totaliteta bića, objekta i energija. Grupa KÔD je bila uključena u procese dematerijalizacije objekta umetnosti kroz sva tri aspekta dematerijalizacije, prelazeći kroz njih kao kroz razvojne faze. Do metafizike umetnosti, u kritici se ta usmerenja u konceptualnoj umetnosti nazivaju *mistički konceptualizam* (Renato Barrili) ili *transcendentalni konceptualizam* (Tomaž Brejc), kodovci su došli: traganjem za mogućnostima sinteze umetnosti i života (što je egzistencijalna varijanta) i interesom za simboličko dejstvo artefakata umetnosti (što je simbolička varijanta). Na primer, Radojičićeva čitanja Jungovih učenja<sup>1063</sup> pokazuju pojavnosti simboličkog poretka.<sup>1064</sup> Kao primer metapoetičke razrade arhetipa u savremenoj umetnosti može poslužiti Radojičićeva konstatacija da u današnjoj umetnosti prevladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao objekta za analitički rad (iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljava, za naše vreme “klasičnu”, lingvističku sudbinu: kao više ili manje proizvoljan znak uključuje se u sistem jezika dela i umetnosti, u “planetarni jezik komunikacije”.<sup>1065</sup> Egzistencijalna varijanta je ostvarena istraživanjem i razvijanjem senzibiliteta i međusobnih mentalno-emocionalnih odnosa u grupi, a razvijena je težnjom ka komuni (novom totalitetu života) i umetničkom ponašanju kao obliku promene subjekta i sveta. Pored interesovanja za ezoterično, pojam *nevidljiva umetnost* ima i egzoteričnu karakteristiku, interesovanje za trivijalno, svakodnevno, intimno. U tom smislu nastaju “dela” Slobodana Tišme, izvedena kao odlazak u šumu (1973) ili grupna akcija pijenja coca-cola (1972–77) ili stvaranje nepostojećeg benda za nečujnu muziku (1976).

1061 Peđa Vranešević, *Nemogućnost tačnog određenja* ili *Tekst 1*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, str. 81.

1062 Peđa Vranešević, “Svestan krize umetnosti”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, str. 89.

1063 Crteži Mirka Radojičića: *Nacrt jevrejskog svečnjaka* (1972) ili *Linija* (1973). Fotografije Mirka Radojičića: *Struktura rasta – krug 1–4* (1975), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, str. 87 i 90. U poeziji videti i uporediti: Slobodan Tišma, “Vrt (kao to)” (1977), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, str. 94–97.

1064 Jasna Tijardović Popović, *Mirko Radojičić – Sakralna umetnost (?)*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1996.

1065 Mirko Radojičić, iz: *Naš zajednički rad*, Galerija SKC-a, Beograd, 1979, str. n.n.

ovo što sam ovdje napisao nipošto ne pretendira na novost u pojedinostima; zato i ne navodim izvore, jer mi je svejedno da li je ono što sam mislio pre mene mislio već neko drugi

- 1 Umetnost čine umetnička dela.
- 2 Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.
- 3 Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti n,om samom.
- 4 Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.
- 5 Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika — njegova logička strogost.
- 6 Umetnost jeste mogućnost jezika.
- 9 Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
- 10 Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.
- 11 Jezik je.
- 12 Konačni rezultati konceptualne umetnosti („dela“) neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.
- 13 „Dela“ konceptualne umetnosti nisu dela — to su radovi, rađeno.

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je najmanje je logičan od svih jezika. (Logički strogi jezik postoji — to je ćutanje izvangovorno.) Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizualnog — linija.

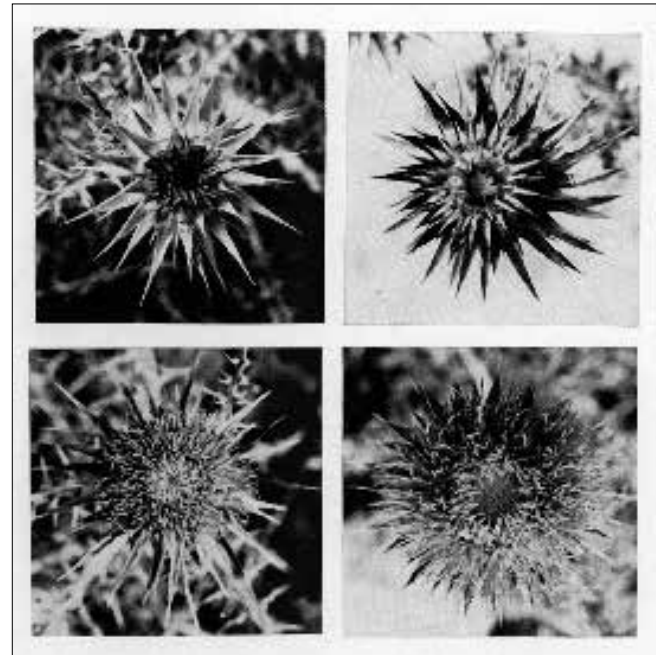
Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje. Ono će zatim postati primenjeno — strogost i logičnost do kojih dodem primeniću na govorni/pisani jezik.

Onk postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišna. Savršen jezik egzistiraće autonoman. U tom slučaju jezik je umetnost. (Zreo jezik nije što i savršen jezik. Zreo jezik znači da jedan jezik u datim društvenim i istorijskim okolnostima omogućuje maksimalno sporazumevanje — kad se uslovi promene nastupa faza njegovih transformacija ili odumiranja. Savršen jezik ne poznaje uslove kao ono što je spolja prisutno. On je).

Totalna komunikacija

Logičku strogost može posredovati samo ono što možemo pratiti od njegovog početka.

Iskustvo ostaje isto, u različitim medijama ono samo dobija različite pojavne oblike; ne transportuje se — to bi uključivalo njegovo menjanje.



Mirko Radojičić, *Struktura rasta* — krug 1—4, 1975.

Mirko Radojičić, *Tekst 1*, 1971.

6 Ne: koncept kao umetnost

7 - Umetnost kao koncept

Mirko Radojičić, *Tekst 2*, 1971.

Akcija svakodnevnog ispijanja coca-cole ispred samoposluge na Limanu zaslužuje pažnju. U pitanju je akcija koja: (1) visoku estetičnost konceptualne umetnosti trivijalizuje i vraća ponašanju tipičnom za popularnu kulturu, (2) kao da sledi stav kasnog Wittgensteina da metafizičke pojmove (biće, vreme) svodi na pojmove svakodnevnog govora, tj. izuzetno ponašanje umetnika-stvaraoca se svodi na trivijalno pasivno ponašanje “običnog čoveka”, (3) iskazuje se poverenjem, analogno učenjima zena, u trivijalni čin koji pokreće probuđenje (satori).

### **Prošiveni bod i prekrivanje značenja: Mirko Radojičić**

Rad Mirka Radojičića na fascinantant način konstituise “prošivene bodove”<sup>1066</sup> konceptualne umetnosti. Njegove produkcije (lutanja) od procesualne umetnosti i tekstualne prakse konceptualne umetnosti, preko rada sa izvođenjima “arhetipa” i topologijama prirodnih formi, dosežu do mentalnih i “sakralnih” pojavnosti kasnog “baroknog” konceptualizma i do rizomatičnih preplitanja označivačkih ekonomija znanja i želje. Radojičićev rad karakteriše “zev” ka/oko ili iz/0 remek-dela. Njegova produkcija je bila mala i diskretna, gotovo na granici opstajanja, jedan rad na tri do pet godina. Međutim, svaki komad je priča za sebe: baš to – pojava *konceptualnog remek-dela*.

Radojičić je jedan od osnivača grupa KÔD i (∃ KÔD.<sup>1067</sup> Posle kratkotrajnog bavljenja procesualnom umetnošću, intervencijama u prirodnom i urbanom prostoru i performansu, on se tokom 1970. godine okreće tekstualnoj analizi: konceptualne umetnosti. Radovi iz tog perioda su izlagani na nekoliko značajnih izložbi konceptualne umetnosti: Sedmom pariskom bijenalu mladih<sup>1068</sup> (1971), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*<sup>1069</sup> (1971), *At the Moment* (Zagreb, 1971), *In Another Moment*<sup>1070</sup> (Galerija SKC-a, Beograd, 1971) itd. Kao i drugi učesnici grupa KÔD i Radojičić je radio na Tribini mladih u Novom Sadu na organizovanju izložbi: avangardnog pokreta Zenit, Juraja Dobrovića, Gorana Trbuljaka, Mangelosa, te razgovora, i uređivanju nekoliko publikacija. Uredio je poseban tematski broj časopisa *Polja* posvećenog konceptualnoj umetnosti (br. 156, 1972), u kome su objavljeni tekstovi Josepha Kosutha, grupe Art&Language, Catherine Millet, Marka Pogačnika, Victora Burgina, Vladimira Kopicla, Sola LeWitta itd.<sup>1071</sup> Podučavao je gramatiku u daktilografskoj školi, bio lektor u Dižonu, Bukureštu i Nansiju. Prevodio je sa francuskog i na francuski, prikazivao knjige i časopise. Saradivao je u ZzIP-u na izložbama i publikaciji *Mentalni prostori*,<sup>1072</sup> jedan od seminara ZzIP-a posvećen Lacanu (“Žak Lakan i teorija umetnosti”) priredio je za objavljivanje u *Letopisu*.<sup>1073</sup>

“Prekrivanje” (označitelja) je ovde precizan izraz: bilo da poprima društvenu formu pokrivanja polnih organa ili religiozni postupak prekrivanja svetog, odnosno, pokrivanja/prekrivanja prazne topologije prirode brujanjem glasova kulture (simbolizacija kulture). Čin prekrivanja mobilise energiju civilizacije.<sup>1074</sup> Drugim rečima, “prekrivanje označitelja” pokazuje kako kultura radi: kako nastaje/nestaje *istina*. U radovima sa *primitivnim jezicima* linija, kao i u radovima sa topologijama prirodnih oblika (krug-cvet) ili kulturom prekrivenih simbolika Dogena-Meseca.

Bitni periodi i konteksti umetničkog rada Mirka Radojičića su: (1) primeri analitičke konceptualističke tekstualne prakse iz 1971. godine, (2) primeri istraživanja prirodnih morfologija i topologija oblika transfiguracija prirode, započeti crtežima iz 1971, a razvijeni do zaokruženog projekta nakon 1975, te (3) primeri složenih značenjskih modela eklektičnog *baroknog konceptualizma* tokom osamdesetih godina XX veka.

Kako se ovo razmatranje kreće oko shematike “prekrivanja označitelja” ukazaće se na jedan umetnički rad koji može biti središnji, koji može biti upravo lociranje neprekrivenog označitelja, lociranje nulte pozicije/časa rada sa označiteljima. U pitanju je delo “Bez Naziva”<sup>1075</sup> (1–9 sekvenci, fotografije, sedamdesete). Delo čini serija od devet fotografija koje prikazuju materijalni proces. Prva fotografija prikazuje lik umetnika koji fotografiše sa vrha bunara površinu vode u bunaru. Snimio je svoj odraz u vodi. Druga, treća, četvrta, peta, šesta, sedma i osma fotografija su

1066 “Prošiveni bod” je u lakanovskoj terminologiji intervencija jednog novog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji, upravo kao takav, vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog polja, koji redefiniše njegovu čitljivost.

1067 Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KÔD*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995; i Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

1068 N. Auberger, C. Millet, A. Pacquement (eds), “Concept”, iz: *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971.

1069 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

1070 Nena Dimitrijević, Braco Dimitrijević (eds), *In Another Moment*, SKC, Beograd, 1971.

1071 Mirko Radojičić (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

1072 Zoran Belić, Juraj Dobrović, Darko Hohnjec, Miroslav Mandić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, M., *Zajednička škola o prostoru* (zbornik), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981; Zoran Belić, W., Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), “Kulture Istoka – vizuelna umetnost Zapada XX veka” (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986; Zoran Belić, W., Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), “Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti” (temat), *Mentalni prostor* br. 4, SKC, Beograd, 1987.

1073 Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Mišćević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, “Žak Lakan i teorija umetnosti” (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

1074 Prema raspravi Džulijet Flauer Makanel, “Simbolički poredak”, *Treći program RB* br. 79, Beograd, 1988, str. 270.

1075 Rad je objavljen u katalogu “Teme i funkcije medija fotografije”, MSU, Beograd, 1979, str. 63.

snimci odraza u zatalasanoj površini vode – lik se gubi do apstraktnih odraza invarijanti i varijanti svetlosti da bi se, smirivanjem površine vode, ponovo ukazao i bio prikazan devetom fotografijom. Kako vidljivo “ja” učiniti mogućim? Upravo u onemogućenoj identifikaciji lika, gubljenju lika pojavljuje se označitelj: besformna, beznačenijska, prazna materija u talasanju, odsutnog smisla, odstranjenih simbolizacija... Ovde treba, objasniti ulogu fotografije, koja pored teksta i crteža igra bitnu ulogu u Radojičićevom radu. Fotografija – za razliku od teksta (pisao je Barthes u *Svetloj komori*<sup>1076</sup>) i crteža, koji iznenadnim učinkom samo jedne reči, odnosno crtice ili tačke, može napraviti prelaz jedne rečenice ili konture sa deskripcije na refleksiju – odmah pokazno pruža sve detalje koji čine samu građu “etnološkog” znanja. Za razliku od teksta ili crteža, u čijoj osnovi je proizvodnja (tehne, “znati da”, manuelnost) prvostepenog preobražaja jednog objekta u drugi objekt, belog lista papira u ispisani/iscrtani list papira, fotografski proces je slučajnost (i pored oka i prsta fotografa) koja jednu površinu (prekrivenu emulzijom) preobraća u drugo stanje površine mehaničkim-optičkim-hemijskim tokom nezavisnim od uma, iza oka, odnosno, tela fotografa. Dok crtež i tekst izlaze iz drugostepenog diskursa pozadinskih intuicija preobraćanja materije u proizvodnji, dotle fotografija, ma koliko bila režirana i ma koliko bila pod kontrolom autora, zahteva naknadnu drugostepenu intervenciju (naknadno pridodatih intuicija) koja od “ogledalne slike” pravi “svetlosni zapis” analogan zapisu teksta ili škrabanju crteža. Upravo to Barthes kazuje kada naglašava slučajnost fotografije, ukazujući da je svaki fotos slučajan (a time i van smisla); fotografija može označavati (težiti nekoj opštosti) samo ako uzme masku, jer fotografija ne zna kazati ono što čini vidljivim.<sup>1077</sup> Ovo što govori Barthes jeste analogija definiciji znaka: (a) fotos je van smisla – znači da je fotos označitelj, a (b) težnja ka nekoj opštosti i uzimanje maske jeste “semioza”, nastajanje znaka prodorom označitelja u označeno. Radojičićev rad razvija logiku označitelja koji uči kroz ulančavanje da govori: između prve i devete fotografije (koje su znaci lika u odrazu, autoportreta umetnika ili tragovi intuicija i intencija umetnika) odvija se talasanje znaka u otkrivanju označitelja (slučajnost bez smisla u transfiguraciji površine vode i mutaciji površine sa emulzijom) i označitelja u znak (ponovo ustanovljenje lika koji daje smisao identifikacije transfiguracija i mutacija ogledalnog lika kao znaka). Radojičićev rad, nakon nekoliko (ekscesa, proboja) odbacivanja maske, do odsutnosti smisla pojavnosti označitelja, radi sa stavljanjem maske: beskrajnim varijacijama, slučajevima, modusima, posredovanjima ... prekrivanja označitelja. Suočene su topologije prirode i topologije kulture.

Tekstualnu praksu konceptualne umetnosti određuju zahtevi da je tekst objekt umetnosti na mestu vizuelnog ili prostornog dela i da je tekst drugostepena (n-tostepena meta) rasprava prirode umetnosti, paradigme umetnosti, sveta umetnosti itd. Za konceptualnu umetnost na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine XX veka, posebno anglosaksonske autore (Kosutha, Art&Languagea, Burgina, Weinerja, Barryja)<sup>1078</sup> karakteristična je redukcija teksta na tautološke i analitičke iskaze, odnosno rad sa propozicijama umetnosti, pri čemu su fenomenalnost teksta i “rad jezika” zanemareni (podvrgnuti strogoj redu jednoznačnosti dokumenta). Za Radojičića, kao i za druge članove grupâ KôD i (∃) potencijal čulne i inteligibilne pojavnosti teksta i “rada jezika” bio je doseg, pri čemu su tautološki i analitički iskazi (propozicije) bili sredstvo. Oni su na izvestan način anticipirali zamisao “nevizuelne apstrakcije” koju je početkom osamdesetih razrađivao Ian Wilson<sup>1079</sup> definišući karakter nereferencijalne tekstualnosti.

“Tekst 1” (1971) pisan je u formi iskaza stavova/stejtmenta, što duguje tradiciji manifesta/stejtmenta, tj. govora umetnika u prvom licu. Tri su konteksta bitna za razumevanje “Teksta 1”<sup>1080</sup>:

- (1) čitanje Wittgensteinovog *Tractatusa*,<sup>1081</sup> kao i interes za granična područja filozofije jezika i filozofije semiotike – naglasak je na idealnim jezicima:

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika spora-zumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistirao autonomno. U tom slučaju jezik je umetnost.<sup>1082</sup>

- (2) lociranje polja relacija govora/pisma jezika i vizuelnih strukturacija (vizuelnih jezika) – u pitanju je polje hermeneutičkog kruženja između lingvističkog (kao svojstva umetničkog dela) i semiotičkog (kao svojstva umetničke prakse):

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika. (Logički strog jezik postoji – to je ćutanje, izvangovorno.) Moji radovi otuda polaze od jednog drugačijeg jezika: vizuelnog – linija. Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje, ono će zatim postati primenjeno – strogost i logičnost do kojih dođem primeniću na pisani i govorni jezik.<sup>1083</sup>

1076 Rolan Bart (prevod sa francuskog Mirko Radojičić), *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

1077 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, str. 89.

1078 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.

1079 Ian Wilson, “Conceptual Art”, *Artforum*, New York, February 1984, str. 60–61. Prevedeno u časopisu *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 157.

1080 Mirko Radojičić, “Tekst 1”, “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 15.

1081 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.

1082 Mirko Radojičić, “Tekst 1”, str. 15.

1083 Mirko Radojičić, “Tekst 1”, str. 15.

- (3) opcrtavanje kontekstualnih (smisaonih) okvira konceptualne umetnosti, drugim rečima, definisanje šta, kako i zašto konceptualna umetnost “jeste” (ontološko pitanje) i kako ona funkcioniše kao diskurs među diskursima i vizuelnostima:
- 1 Umetnost čine umetnička dela.
  - 2 Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.
  - 3 Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom.
  - 4 Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.
  - 5 Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika – njegova logička strogost.
  - 8 Umetnost jeste mogućnost jezika.
  - 9 Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.
  - 10 Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.
  - 11 Jezik je.
  - 12 Konačni rezultati konceptualne umetnosti (“dela”) neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.
  - 13 “Dela” konceptualne umetnosti nisu dela – to su radovi, rađeno.<sup>1084</sup>

“Tekst 2” je teorijski objekt postavljen za galerijsko izlaganje. Teorijski objekt je specifično proceduralno sredstvo konceptualne umetnosti: primer ili uzorak teorijskog promišljanja, analize, deskripcije, objašnjenja, interpretacije ili spekulacije ponuđen je posmatraču (svetu umetnosti) na onaj način na koji se nudi umetničko delo. Teorijski objekt može biti tekst, fotografija, instalacija, slika itd, koji ukazuje i demonstrira svoje generičke uslove, propozicionalnu strukturu, kontekst i funkcije. Umetnički rad koji se naziva teorijski objekt sazajno je, a ne estetski vredan, značajan, upotrebljiv. “Tekst 2” ima ambivalentnu strukturu: (a) izlaže propozicije na kojima se temelji konceptualna umetnost i (b) gotovo kao budistička mantra usmerava pažnju (svest) na kružni tok jezika. “Tekst 2” glasi:

- 6 – Ne: koncept kao umetnost
- 7 – Umetnost kao koncept<sup>1085</sup>

Ova dva iskaza definišu karakter konceptualne umetnosti i njenog analitičkog usmerenja. Prva rečenica kazuje da za razvijeni konceptualistički rad nisu bitni “koncepti” koji se unose u umetnost da bi postali “umetnički”. Druga rečenice kazuje da konceptualna umetnost postavlja umetnost kao koncept, drugim rečima da je ona data kao drugostepena (do n-tostepene) diskurzivnost koja raspravlja koncepte umetnosti.

Radojičićeva zamisao “konceptualne umetnosti” je metajezička, autorefleksivna, ontološki relativna (pošto naglašava ekvivalentnost rezultata i procesa koja vodi ka rezultatu) i okarakterisana je “jezičkim obrtom” (postavljanjem “jezika” u središte interesa). Njegovi radovi (“Tekst 1”, “Tekst 2”, kao i odgovarajući crteži<sup>1086</sup>) imaju karakter *tractatus-sveta*. Svaki rad za sebe je jedno totalno stanje sveta u jednoj datoj prilici koja se može u potpunosti opisati (konceptualizovati, shemirati, diskursom locirati).

Radojičićevo istraživanje je heurističko istraživanje ili pozitivna heuristika. To znači da je u pitanju sobom motivisano istraživanje intuicija, namera, uverenja, jezičkog potencijala, znanja itd. sveta umetnosti, koje je izvedeno iz pretpostavljene, konsistentne konstruktivne strategije. Pri tome se *ovakvi* različiti sistemi razmatraju kao simboli, odnosno simbolički modeli pokaznog značenja i znanja. Radojičićev postupak je konstruktivan heuristički zahvat u jezičku strukturalnu i aksiološku uređenost pojavnosti vizuelnosti (kao primarnog jezika), govora i pisma. Pri tome, metakarakter rada je okvirni nivo ustanovljenja kompetencija da se prelazi iz jezika u jezik, sa jednog nivoa diskursa na drugi nivo.

U seriji crteža *Struktura rasta – krug (kvadrat, trougao)* iz 1971, objavljenoj u časopisu *Problemi*,<sup>1087</sup> Radojičić je naznačio problematiku kojom će se baviti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.

Sa analize jezika (konceptualnog karaktera umetnosti) prešao je sredinom sedamdesetih godina na izučavanje i istraživanje specifičnih jezičkih (simboličkih, odnosno arhetipskih) modela, ukazujući na neizvesne “univerzalne” invarijante u prirodi, ljudskoj svesti/podsvesti, nesvesnom označitelja i tragovima kulturalnih ekonomija označavanja. To je značio pomak od Wittgensteinove metaanalize prema Jungovoj<sup>1088</sup> psihoanalizi kolektivnog nesvesnog i procesa simbolizacije. On nije postao *new age jungovac*, pre bi se reklo da je u pitanju vitgenštajnovac koji prihvata neke jungovske modele o formiranju vidljivih simboličkih i značenjskih propozicija. U spomenutoj seriji crteža jednostavnim

1084 Mirko Radojičić, “Tekst 1”, str. 15.

1085 Mirko Radojičić, “Tekst 2”, katalog izložbe *Nova umjetnička praksa*, GSU Zagreb, 1978, il. 182.

1086 Mirko Radojičić, *Bez naziva*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KÓD, grupa (Э, grupa (Э-Kod*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 79.

1087 Mirko Radojičić, crteži, *Problemi* br. 101, Ljubljana, 1971, str. n.n.

1088 Carl Jung (ed), *Man and his Symbols*, Pan Books, London, 1978.

geometrijskim i sintaktičkim operacijama transformisao je trougaonu strukturu, strukturu kruga i kvadrata u strukturu cveta (ikonički znak, mimetička shema, realistička reprezentacija). Ali time je otvorena i jedna istorija simboličkog rada (prekrivanja označitelja) u čijim ishodištima se nalaze romantičarski Rungeovi<sup>1089</sup> crteži (konstrukcije) cveta (biljnog paterna) sa početka XIX veka. U kasnijim radovima paralelno je izlagao serije crteža (transformacije geometrijskih struktura u strukturu cveta) i fotografije cveta, odnosno nizove fotografija koji prate razvoj cveta od organskog rasta (tako bliskog Kleeu<sup>1090</sup> do naslućivanja/prepoznavanja idealnog oblika kruga (bliskog Düreru, Rungeu, Ittenu ... i svakako Radojičićevom savremeniku Longu<sup>1091</sup>).

Radojičićev rad u ovom periodu korespondira ishodišnim sećanjima/emotivnim vezama sa prirodom/prostorom porekla (hercegovačkim pejzažem), životom i radom komune/porodice u Šempasu<sup>1092</sup> i interesima za zapadnu (alhemijisku, romantičarsku) i istočnu (zen, taoističku) "sakralnost". Ali, kao što je Barthes i naznačio, "stvari sa maskama" nisu jednostavne. *Prekrivanje označitelja*, koji unekoliko unapred uvek anticipira svoja značenja, nesvodljiva su na nekoliko izjava ili trenutni stav. Kasniji Radojičićev interes za francuski poststrukturalizam, ali i raniji interesi za simbolizam, rad sa prirodom postavljaju i kao oblik "prosvećenog" prekida sa urbanom diskurzivnošću (koju reprezentuje tekstualnost konceptualne umetnosti) i traganje za *istinom* koja je iznad ili ispod ili pored intelekta. Tu se uočava i jedan paradoks: i Pogačnik,<sup>1093</sup> i De Maria<sup>1094</sup> i Long i Fulton<sup>1095</sup> i Radojičić, u traganju za onim iznad ili ispod ili pored intelekta, u "brujanju prirode" dolaze do simbolnog koje jeste upravo najsofisticiraniji učinak intelekta.

Umetnički radovi se formalno konstituišu uspostavljanjem analogija između procesa/strukture u prirodi i mentalnih procesa (sintaktičkih operacija u nekom znakovnom i simboličkom sistemu). Jednom prilikom, pišući o radovima sa krugom, on je naznačio:

Krug je osnovni geometrijski oblik, ali pripada duhovnom, nematerijalnom, iracionalnom; označava celinu, nebo, biće, sintetički duh, apstraktno.

Uloga kruga u likovnom: simbolima (i arhetipovima) unosi duhovno.

Moj rad će se sastojati od toga da izdvojim nekoliko slučajeva, gde krug ima različite funkcije, ali uvek znači otvorenost, punoću bića, koja se manifestuje uvek na drugi način, ali je uvek predstavljena čistim krugom.<sup>1096</sup>

Zapaža se da se Radojičić, mada ukazuje na distinkcije (simbola i znaka, prirode i kulture, materije i duha, jezika i vanjezičkog, kruga u prirodi i kruga u umetnosti) ne opredeljuje, ne stvara sintezu sazajnog i kontemplativnog (eksternalističkog i internalističkog). Njegov rad ostaje konceptualistički u onoj meri u kojoj dozvoljava da se umetničko delo vidi, doživi, kontemplira, razume itd. kao struktura fenomena i diskursa različite prirode i funkcija. Radojičić nam kroz svoja čitanja Junga pokazuje kako je simbolički poredak moćan da nas zaslepi i veže za sebe, ali on pokazuje i da bez njega nema kulture (civilizacije):

Svaki rad (umetnički), pa i onaj koji je "zajednički", individualan je čin, jer je izraz individualne slobode, individualnog duhovnog profila i individualnih želja za ispoljavanje (stvaranje).

U zajedničkom radu se dešava da se individualni radovi dodiruju, ili čak podudaraju, ili da se odnose na istu "temu" (tj. rečeno terminima klasične teorije, mogu biti jednaki po formi ili po sadržini), ali su slojevi individualnog uvek vidljivi.

U individualnim radovima može se ispoljiti arhetip, dakle nešto što predstavlja kolektivni, zajednički duh. (Arhetip ne objašnjava jedno delo ili jednu umetnost, samo ih karakteriše.)

Arhetip se javlja u delima zato što ljudi hoće da ispolje (ukoliko dela nisu samo za zabavu ili samo za igru) kroz delo određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip može da se u delu pojavi i upotrebi nesvesno ili svesno i da ima funkciju simbola ili znaka. Iako nije u potpunosti tako, reći ću da je prva upotreba arhetipa kao simbola i da je karakteristična za "tradicionalnu" umetnost kroz koju su se arhetipovi i uobličavali. U današnjoj umetnosti preovladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao objekta za analitički rad (iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljava, za naše vreme "klasičnu", lingvističku sudbinu: kao više ili manje proizvoljan znak uključuje se u sistem jezika dela i umetnosti, u "planetarni jezik komunikacije".

1089 Robert Rosenblum, "Cosmogonies and mysticism: Blake, Runge, Palmer", iz: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 41–64.

1090 Paul Klee, *Notebooks*, Volume 1 – The Thinking Eye, Lund Humphries, London, 1978.

1091 Rudi Fuchs, *Richard Long*, Thames and Hudson, London, 1986.

1092 Tomaz Brejc, "Obitelj u Šempasu", iz: Susovski, M. (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 19–20.

1093 Marko Pogačnik, *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986.

1094 Walter De Maria, *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, Stockholm, 1989.

1095 Hamish Fulton, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.

1096 Katalog izložbe *Naš zajednički rad*, Galerija SKC Beograd i Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979, str. n.n.

Zbog toga današnja umetnost nema velikih umetnika, kakve je imala “tradicionalna” (ranija) umetnost, ali – sama umetnost nikada nije bila velika kao današnja.

p.s.

Za tok i rezultat *Našeg zajedničkog rada* mogla bi da bude relevantna sledeća Jungova rečenica: “Arhetip je težnja da se stvore takve predodžbe motiva koje se mogu vrlo mnogo razlikovati u pojedinostima, a da ne izgube svoj osnovni oblik”.<sup>1097</sup>

Označitelj je moguć samo u kulturi zrelog, moćnog i ekspanzivnog jezika, kao ekscenčni rez do *same stvari* u pojavnom smislu. Strategija koju umetnik može preuzeti jeste strategija simulakruma kulturalnog prekrivanja označitelja velovima označenog u radu simbolizacije. Ali, upravo tu umetnik ne sme da poveruje u “prirodnost” maske.

Radojičićev umetnički rad u osamdesetim godinama je u onoj meri mali po broju izvedenih komada, koliko je uspešan i ekspanzivan u ukrštanju ekstenzionalnih prozirnosti referenci sa intenzionalnim neprozirnostima nominalističke konsistentnosti vizuelnog i diskurzivnog.

Radojičić je nacrt za projekt *O plavom* (1982) realizovao sa dve skice, pisane i crtane slobodnom rukom. U pitanju su kraći tekst o “plavom” i crtež instalacije. Crtež prikazuje postavku belog i plavog vertikalnog pravougaonog papira na zid, projektor koji projektuje na beli komad papira plavu svetlost, a na plavi komad papira belu svetlost. Tekst glasi:

Ako je žuto najdelikatnija boja, koju pokvari i najmanje prisustvo primese, plavo je boja koja je najpunija značenjima. Zato je njena upotreba u bilo kom vidu – vizuelnom, verbalnom, konceptualnom, najdelikatnija jer se lako klizne u opštost ili banalnost. Biram četiri apsolutno-plava ljudskog duha: plavo hrišćanskog likovnog simbolizma, l’azur Malarmeove poezije, plavo Klajnovih monohroma, plavo sevanja munja instalacije Valtera de Marije. I apsolutno plavo prirode: plavo neba, plavo okeana – koji su rezultat prisustva svetlosti u tami. To bi bila polazišta ili ishodišta ovog mog predloga.<sup>1098</sup>

Ovim tekstom, Radojičić pokazuje da forme ostaju nepromenjene (invarijante) a da se značenja beskrajno transfigurišu u semantičkim i semiotičkim transfiguracijama diskursa/pojava kulture. Pokazuje se da jezik ništa ne ispušta iz svog dosega – uslov opstojanja jezika kao jezika je njegova moć da prekrije (imenuje, označi, simbolizuje, komunicira itd) sve ono što se pojavi pred okom.

Tokom osamdesetih Radojičić je dva puta boravio u Francuskoj i to nije ostalo bez traga. Jungovski koncept arhetipske simbolizacije je pomaknut dalje ka dekonstruktivnoj semiotičnosti postmoderne kulture i ka dijalektici označitelja i označenog. U to vreme je prevodio Barthesa i Lacana, a tada je nastao i kratki tekst “Crte i tačke / za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”.<sup>1099</sup> Dok konceptualistički spis “Tekst 1” započet ranovitgenštajnovskim stavom “ovo što sam ovde napisao nipošto ne pretenduje na novost u pojedinostima; zato i ne navodim izvore, jer mi je svejedno da li je ono što sam mislio pre mene mislio već neko drugi”<sup>1100</sup> jeste govor u prvom licu, “Crte i tačke” su govor u drugom licu, govor druge kulture, možda čak i govor drugog veka (“Da li je umetnost našeg vremena pripremana ili čak zgotovljena u prošlom veku?”<sup>1101</sup>). Radojičić bira glasove Drugog(ih) da govore u njegovom pismu za njega. On piše i navodi Malarmeta, Segalena, Clodela, Saint-John Persa, Sollersa, Kristevu, Barthesa, Devada – tu su glasovi pesnika, romanopisaca, teoretičara, slikara. Ovi različiti diskursi, različite diskurzivne lociranosti nisu više racionalni konceptualistički poredak diskursa (od prvostepenog do n-tostepenog), već rizomatično klupko “zrelog jezika” civilizacije koja govori iz jezika jeziku hibridnim i entropičnim jezikom. Jezik više ništa ne ispušta iz svog dosega “transcendencije” subjekta i sveta kulturom. Umesto brujanja, huka, prirode, on čuje brujanje (huk, zvonjavu) jezika – kao u Barthesovim poslednjim tekstovima. U tom smislu barokni konceptualizam je umetnost takvog doba, ali koja ne izražava, već konceptualno preispituje to doba. “Barokni konceptualizam” i “neokonceptualizam” su bliski, razlikuju se jedino u prirodi semiotizacije društva: (a) neokonceptualizam je semiotizacija kibernetički orijentisanog društva i njegov ideal je displej kompjutera, a (b) barokni konceptualizam je semiotizacija postistorijskog (evropskog) društva semantičke upotrebe istorije aktuelnosti.

Delo *Ambivalentna linija*<sup>1102</sup> (1982) čine dve table (kartona): sa crtežom konture planinskog lanca (“Ambivalentna linija”) i sa fotografijama planinskog lanca (“Dve jasne fotografije”). Postoji nekoliko verzija ovog rada, od ranih skica

1097 Katalog izložbe *Naš zajednički rad*, str. n.n.

1098 Neobjavljen tekst – služio sam se originalnim rukopisom.

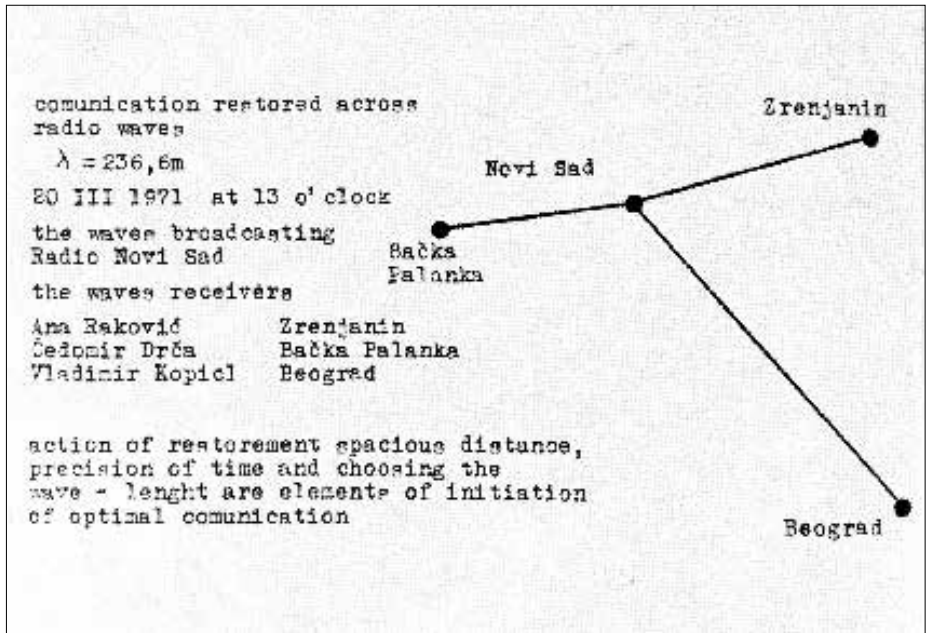
1099 Mirko Radojičić, “Crte i tačke / za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”, *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 155–156.

1100 Mirko Radojičić, “Tekst 1”, str. 15.

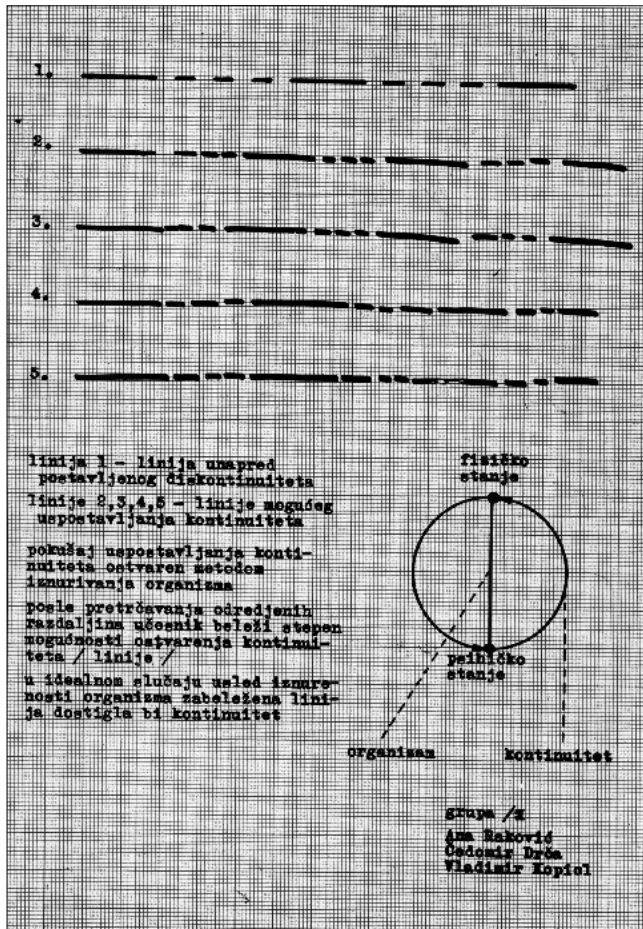
1101 Mirko Radojičić, “Crte i tačke / za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”, str. 155.

1102 Delo je delimično objavljeno u katalogu izložbe *Primeri fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti u Jugoslaviji*, Foto salon, Beograd 1985, str. n.n.; i *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1991.

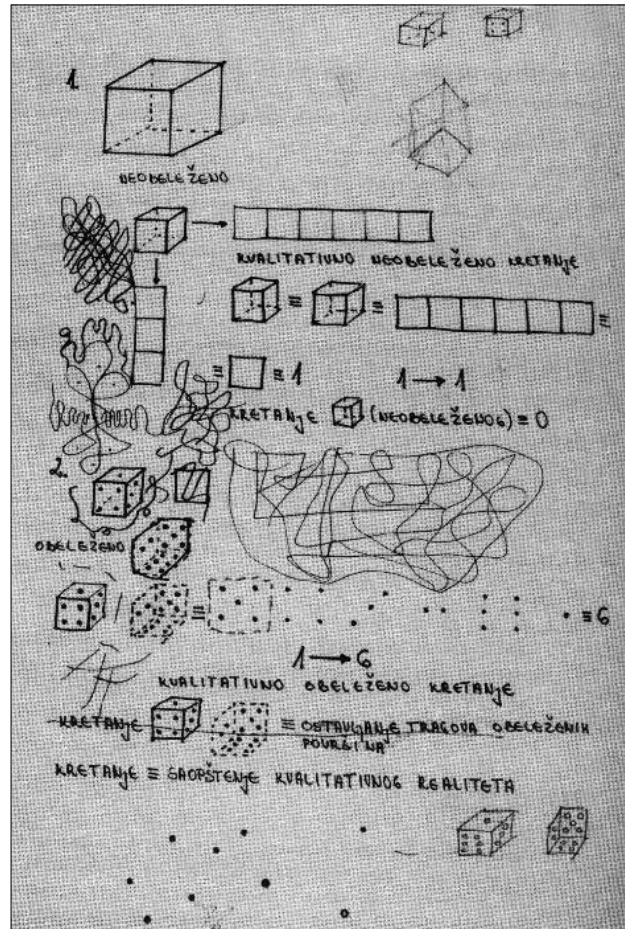




Grupa (Đ Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković), Projekt, 1971.



Grupa (Đ Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković), Projekt, 1971.



Grupa (Đ, Skica, 1971.

iz sedamdesetih do novih realizacija različitog formata u osamdesetim i devedesetim godinama. Crtež je ambivalentan zato što je krivudava linija kreona i *samo linija* (sama linija) i lik (figura) konture planinskog lanca. Opet označitelj postaje znak, nikada ne bivajući znak sasvim do kraja. Fotografije su prizori odsutnosti planinskog lanca koji tragom označiteljske kolor emulzije fotografije postaje znak planinskog lanca, ali nikada baš sasvim znak (ogledalna funkcija fotografije), dok ambivalentnost crteža (ambivalentnost slike i zapisa) govori o prirodi crteža. Fotosi koji vode pogled od planinskog lanca ka vrhu uče, pisao je drugim povodom Barthes, kako se kretala moja želja: "... ali nisam otkrio prirodu (*eidos*) fotografije". Označiteljska priroda fotografije (emulzije) poriče naše znanje, igru značenjima, ponudu simbolnog – ostajući negde na rubu ipak naše znanje, igra značenjima, ponuda simbolnog. U pitanju je nekoherentan rad čija nekoherentnost pokazuje kako kultura prekriva "ono" (mesto) simbolnim i kako se u različitosti medija (crtež, fotografija) materija mesta opire simbolnom.

Delo *Mesec* (1983) je, verovatno, najsloženiji izraz Radojičićevog rada sa vizuelnim i diskurzivnim spekulacijama. Rad čine dve table kvadratnog oblika. Na jednoj tabli je kvadratna kolor fotografija noćnog hercegovačkog pejzaža sa odsjajem meseca u vodi. Na drugoj tabli je kvadratno otkucan prevod (Radojičić mi je govorio i o alternativni sa originalnim japanskim tekstom) govora o mesecu zen učitelja Dogen. Dve table i dve istorije. Istorija zapadnog pejzaža posredovana fotografskom neutralnošću pokrenutog označitelja i istorija diskursa japanskog zena. Oblik otkucanog teksta govori o još jednoj istoriji – istoriji recepcije zena u zapadnoj civilizaciji (od kruga meseca u kvadrat razuma). Zadržimo se na funkcijama Dogenovog teksta:

- Dogenov tekst je uveden na tipično konceptualistički način kao *ready made*, tj. tekst (objekt, zamisao, gest itd) nastao u nekom specifičnom kontekstu (upotrebnih objekata, oblika egzistencije, religioznih praksi, teorije ideja itd) biva unet činom (namera) umetnika u kontekst umetnosti i označen kao umetničko delo (komad),
- Dogenov tekst određuje smisaoni okvir fotografije noćnog pejzaža sa mesecom – "slučajni" snimak prekriva označenim (radom kulture), pomera naš pogled ka umu od slike meseca do budističkog koncepta meseca, a može biti i središte kontemplativnog usredsređenja, kao i zagonetka koju treba rešiti,
- Dogenov tekst o mesecu je objekt transfigurisanja sintagmatskog toka teksta u kvadratnu strukturalnost i aksiologiju slike koja je slika teksta.

Fotografija je fotografija, fotografija na mestu slike, direktno percipirani pejzaž, pejzaž u postajanju simbolom punoće kruga itd. Skicirane hijerarhijske strukture, u kojima se čulne pojavnosti "ponašaju" kao elementi simbolizacije, a diskurzivne strukture kao elementi pojavnog ustrojstva slikovnog polja, reprezentuju "označiteljsku ekonomiju" semiotičkog društva, koja je veoma različita od renesansnog društva, prosvetiteljstva, romantizma ili materijalističkog projekta ranog modernizma.

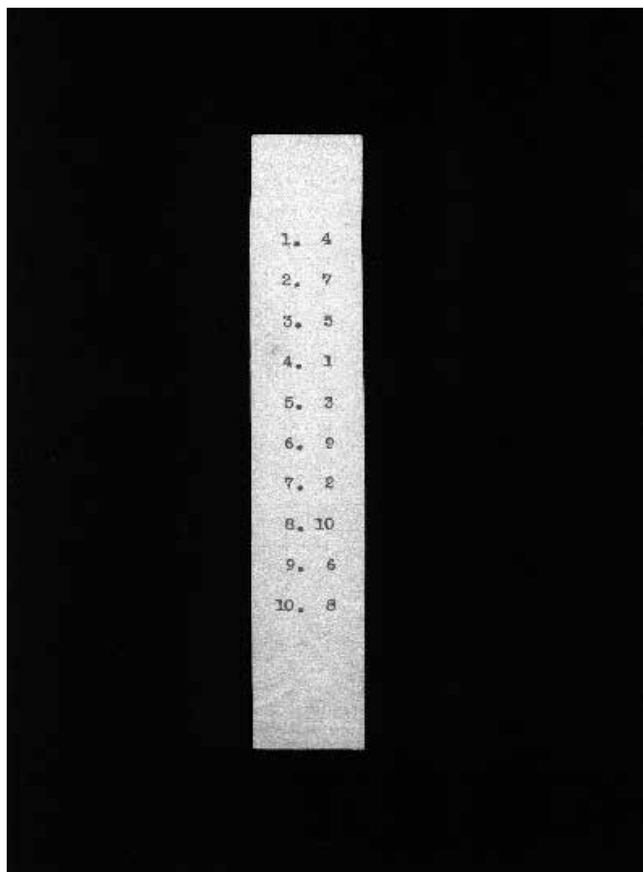
## Grupa (Э)

U grupi (Э sarađivali su Ana Raković (1950), Vladimir Kopicl (1949), Čeda Drča (1950) i Miša Živanović (1950). Njihova saradnja započela je tokom 1970. godine. Pre osnivanja grupe budući članovi su učestvovali na nastupima grupe JANUAR (Tribina mladih, Novi Sad) i FEBRUAR (Dom omladine, Beograd). Grupa (Э je osnovana krajem februara 1971. Grupu je napustio Miša Živanović marta 1971. Tokom maja 1971. godine stvorena je grupa (Э-KŌD.<sup>1103</sup>

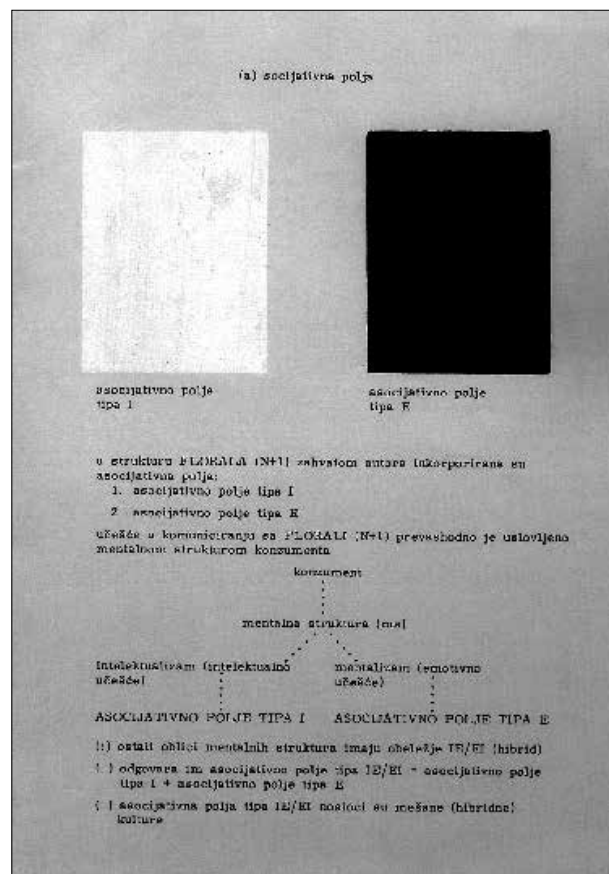
Članovi grupe (Э bili su studenti književnosti. Zanimali su se za teoriju književnosti, lingvistiku, teoriju informacija, filozofiju jezika i teoriju skupova. Izučavanje teorije skupova (Ana Raković, Čeda Drča), filozofije jezika, pre svega filozofije Ludwiga Wittgensteina (Vladimir Kopicl) i lingvistike (Miša Živanović) rad je od samog početka usmerilo ka analitičkoj teorijskoj konceptualnoj umetnosti. Na umetničkom planu bili su zainteresovani za američku avangardu, od Johna Cagea, preko bitnika, do konceptualne umetnosti, i za eksperimentalnu poeziju. Bili su bliski grupi KŌD od njenih početaka.

Rad grupe (Э nastaje iz književnog eksperimenta, uvođenjem metajezičkih interpretativnih aspekata u pesnički tekst i njegovom transformacijom u metajezičko delo konceptualne umetnosti. Metajezičko delo konceptualne umetnosti više nije određeno disciplinarnom specifičnošću, već hermeneutičkom raspravom koja se realizuje kroz "koncept" (tekstualno-dijagramski umetnički rad ili projekt) i tekstualnom analizom statusa, funkcija i efekata sveta umetnosti, pojma umetnosti, umetnika, umetničkog dela, diskursa u umetnosti i o njoj. Razlikuju se: (1) grupni radovi, (2) zajednički radovi Ane Raković i Čede Drče i (3) individualni radovi članova grupe u periodu delovanja grupe i kasnije.

1103 Mirko Radojičić, "Grupa (Э, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 43–45; Miško Šuvaković (ed), *Grupa KŌD, grupa (Э, grupa (Э-Kod, – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.



Grupa E (Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković), 1-10, 1971.



Miša Živanović, (A)socijativna polja, 1973.

**(II (I); VI 1971)**

1 između jednog i drugog razmak je istin sveden; zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe  
 2 ipak oblik koji sebe objašnjava još uvek ne postoji; ali to ne znači da nije; izvan sebe  
 3 tako se stvari kreću svaka u svome prostoru i vid njihov je prazan; sputava ispoljavanje  
 4 zato jedna drugom postoji tek kao znak; u drugom obliku istog ne sluti pravo se biće  
 5 i samo opet se ne zna jer nije ispoljavanje; možda se zna ali ne može da je  
 6 ne može zato što razmak uvek postaje značenje; značenje između oblika razdvaja njihova  
 dejstva  
 7 ono što stvarno jeste izvan je manifestacija; ali ako je izvan ovo(ovo) sad nije ovo(ovo);  
 8 ali to mora da bude (tako) da bi to (to) moglo da bude; ne može ovda da bude (ovde) zato  
 što jeste u sebi  
 9 zbog toga jedno za drugo ne može da postoji; postoji jedno (.) i drugo (.); možda je  
 dovoljan oblik  
 10 tak(v)lo je smisao svaga koje sebe ne može da ispolji; dovoljno da je i zna se (sebe); jer  
 ako zna se sebe više ne čuti  
 11 zato ovo (ovo) više ne može da bude; zato što drugo već jeste  
 12 jeste; tako se zabilježilo tako to (to) stvarno nije; više

Vladimir Kopicl, (3; III (II) (2)), 1971.

Realizovan je niz grupnih projekata u formi dijagramsko-tekstualnog rada, koji se odnose na psihofizička stanja umetnika, mentalne predstave, konceptualne formulacije i pojave sveta. Ovo su bili analitički autorefleksivni radovi koji pokazuju kako se izvesna zamisao formuliše (opisuje, koncipira, dokumentuje) i prikazuje u formalnom modelu dijagrama i teksta.

Vladimir Kopicl, Ana Raković i Čeda Drča su realizovali dela: *Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni*, *Sistem apsolutne mere*, *66 kvadrata*, *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma*, *Akcija uspostavljanja prostornih distanci i 1–10* (svi iz 1971). U tekstu Mirka Radojičića o grupi (“Nova umjetnička praksa 1966–78”, 1978) spominju se i radovi zasnovani: (1) na analizi odnosa kretanja neobeležene i obeležene kocke koji se mogu postaviti kao odnosi prostora i vremena, odsustva i prisustva saopštenja, (2) na ostvarivanju situacije u realnom prostoru i vremenu – svaki od učesnika odlazi u drugi grad i u određeno vreme izvodi planirane akcije, cilj je da pojedinačna iskustva postanu zajednička.

Dijagramsko-tekstualni radovi *Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni* i *Sistem apsolutne mere*<sup>1104</sup> realizovani su kao konceptualni hipotetički modeli. Njihov cilj je da pokažu da se karakteristični pojavi umetnosti kao što su prostor i boja, mogu konceptualno i mentalno predočavati kroz formalne kombinacije i korespondencije. U radu *Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni* formalno su uspostavljene korespondencije između prostornog modela (koordinatni sistem x, y, z) i sistema boja (plavo, crveno, žuto). Uvođenjem konvencija o identitetu dimenzije sistema i boja, kao i o beskrajnom broju boja u sistemu uspostavlja se formalna transformacija prostornog sistema (tri dimenzije) u sistem N-dimenzija. Određujuće svojstvo ovog rada je “moć” konstruisanja analitičkih propozicija o pojmovima koji potencijalno imaju reference ka pojavama sveta (boji i prostoru). Drugim rečima, ekstenzionalni pojmovi (pojmovi sa spoljašnjom referencom) transformišu se u intenzionalni sistem (sistem apstraktne formalne strukture). U radu *Sistem apsolutne mere* polazi se od tautološkog modela analitičkih propozicija kojima se iznose metafizički sudovi o apsolutnom karakteru pojedinih boja (plave, crvene, žute). Za ovaj rad je karakteristično da se analitička propozicija (formalno konstruisan iskaz) spekulativno razvija kao metafizički izraz (sintetička propozicija). Grupa (E) pokazuje da se sa ekstenzionalnim pojmovima može postupati na isti način kao i sa intencionalnim pojmovima. Time se jezik kao deskriptivni sistem transformiše u jezik kao produktivni sistem.

Delo *66 kvadrata*<sup>1105</sup> izveden je kao mreža koju čini 66 kvadrata u koju je smešteno 66 reči. Rad dopunjuje i šest manjih dijagrama sa 66 kvadrata u kojima su dijagramski dati predlozi čitanja teksta (reči u kvadratima). Zamisao rada je izrečena u stavu: “delovanjem na uspostavljanju jezičkih veza među elementima sistema moguće je dobiti neograničen broj jezičko-estetskih vrednosti”. Ovako koncipiran rad ukazuje na dva polazišta: (1) na zamisao lingvističkog jezika kao materijalne osnove formalnog kombinovanja i (2) na zamisao jezičke igre, koju je razvio Ludwig Wittgenstein, kao osnove građenja teksta. Tekst nije konzistentna struktura referencijalnog značenja već efekat moguće formalne kombinatorike u jezičkoj igri. Pri tome, izveden je karakterističan konceptualistički zahvat: pravila kombinovanja su data kao grafički znaci (dijagrami čitanja), a pojava koja, proizvodi estetske efekte data je kao lingvistički materijal. Time je invertovana tradicionalna shema vizuelnih umetnosti po kojoj je estetski pojava slika, a pravila estetsko-umetničkog delovanja su lingvistička.

Delo *1–10*<sup>1106</sup> je izvedeno kao poredak zasnovan na analitičkim propozicijama rednog brojanja u dekadnom brojnem sistemu. Rad je jednostavan. Date su dve brojne kolone koje čine brojevi od 1 do 10. Prva kolona je sačinjena kao rastući niz brojanja od 1 do 10 saglasno brojanju u skupu celih brojeva, a druga je data kao nasumični raspored brojeva od 1 do 10. Kada se uspostavi korespondencija između te dve kolone tada prva kolona označava redni broj ili mesto broja druge kolone. Na primer, broj 4 druge kolone ima redno mesto 1, a broj 9 druge kolone ima redno mesto 6. Ovaj rad pokazuje da je između bilo koja dva skupa elemenata moguće uspostaviti formalne odnose redosleda na osnovu nekog pravila (analitičke propozicije). Kada je takva analitička korespondencija uspostavljena, tada se povezani elementi, saglasno datom pravilu, nalaze u tautološkom odnosu. Drugim rečima, odnos elemenata prve i druge kolone je uvek istinit ako se prihvati njihovo pravilo korespondencije. Ovakav tip rada u ishodištu ima poziciju ready madea (izabrali neku neumetničku pojavu za objekt umetničkog rada, na primer, brojni niz), a u razvijenom obliku ima poziciju mentalne vežbe (nevizuelnog izražavanja, izražavanja sa lingvističkim, matematičkim ili mentalnim predstavama).

Projekti *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* i *Akcija uspostavljanja prostornih distanci*<sup>1107</sup> su koncepti koji imaju referencu u svetu događaja i zato su strukturirani kao sintetičke propozicije.

1104 Grupa (E) (Vladimir Kopicl, Ana Raković, Čeda Drča), *Transformacija trodimenzionalnog sistema u N-dimenzionalni* i *Sistem apsolutne mere*, *Problemi* št. 101, Ljubljana, 1971, str. 25–26. Prevod u: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E), grupa (E-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 109.

1105 Grupa (E) *66 kvadrata*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E), grupa (E-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 112.

1106 Grupa (E) *1–10*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E), grupa (E-Kod – Retrospektiva*, str. 113.

1107 Grupa (E) *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* i *Akcija uspostavljanja prostornih distanci*, iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (E), grupa (E-Kod – Retrospektiva*, str. 110.

- 1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe sama nije više to
- 3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim: delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja
- 4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila: ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5 uzetu hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju: nema je: samo beleška je za konzumenta
- 6 nekad ne mogu da je prepoznam
- 9 ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe samu bez ostatka da iskaže
- 10 ali to ipak ne može da bude tako
- 11 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste
- 12 i sama postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna umetnost, samo beleške su ispuštenih mogućnosti
- 13 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu: ako već pristajem na umetnost
- 15 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ono je druga jedna, drugom potrebna umetnost
- 16 ja sam priljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam
- 19 moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi (njoj)
- 20 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost: ona je izvan sebe i tak(v)no ne postoji
- 24 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto
- 27 ako sam ja-moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom odnosu vidim njegovo biće
- 32 ipak samo je beleženje
  - a) delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja
  - b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja
  - c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela

Vladimir Kopicl, (I (I); VI 1971), 1971.

( 3; III(II) (2) )

**ništa ( (KOJE) SOBOM ) još nije ( JESTE ( NIJE ) ) ovde  
( OVDE ) ali ( AKO ) neki oblik ( TIME ) već mo  
že ( MOŽE ) da mu ( N, TIME ( SEBI ) ) odgovara  
( SVE ( ( ČIME ( JESTE ( KAKO ) ( NIJE ) JESTE ) SOBOM ) OVDE )**    **EA D A**

Vladimir Kopicl, (I; IV 1971), 1971.

Delo *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* realizovan je kao: (1) događaj, (2) dokument i (3) metajezička interpretacija. Događaj: posle pretrčavanja određene razdaljine učesnik crta liniju koja karakteriše njegovo stanje. Dokument: crteži linija nastali posle iznurivanja organizma trčanjem. Metajezička interpretacija: (1) daju se pravila izvođenja rada *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma*. Posle pretrčavanja određenih razdaljina učesnik beleži stepen mogućnosti ostvarenja kontinuiteta (linije). U idealnom slučaju, usled iznurenosti organizma, zabeležena linija bi dostigla kontinuitet i (2) nastali događaj se prikazuje jednim dijagramskim modelom koji konceptualno ukazuje na iskustvene relacije organizma, fizičkog stanja, psihičkog stanja i efekta (kontinuiteta). Rad *Akcija uspostavljanja prostornih distanci* je deo projekta sa distancom (distancom kao nevizuelnim prostornim, bihevioralnim i mentalnim odnosom). Rad je realizovan kao događaj i kao koncept. Događaj je zasnovan na uspostavljanju hipotetičke saglasnosti između tri učesnika akcije koji se nalaze u Zrenjaninu, Novom Sadu i Beogradu. Oni stupaju u hipotetički kontakt tako što u određeno vreme (13 časova 20. marta 1971) na raznim mestima radio-aparatom *hvataju* program Radio Novog Sada čija je talasna dužina 236,6 m. Ovako realizovan događaj je primer *dematerijalizacije umetničkog objekta*. Kao umetničko delo se ne nudi objekt, već egzistencijalna situacija određena nevidljivim i makroprostornim događajem, tj. radio-talasima. Radio-talas se kao ready made uvodi u svet umetnosti i zatim koristi kao element jezičke igre između tri osobe. U pitanju je konceptualni ambijent i konceptualna skulptura, u onom smislu u kome je grupa Art&Language radila hipotetičke skulpture sa vazдушnim stubovima ili u kome je Robert Barry radio sa zračenjem radioaktivnih materijala i inertnim gasovima. Opis događaja i njegova analiza je dokument koji faktografski govori o akciji članova grupe i pruža mogućnost za analizu prostora, stanja, vremena i svesti pre komunikacije i za vreme komunikacije.

Ana Raković i Čeda Drča su od početka rada grupe (∃ radili zajedno na analitičkim istraživanjima, zasnivajući rad na teoriji skupova i teoriji informacija. Karakteristične realizacije su: (1) dat je crveni krug sa tri mogućnosti zamišljanja njegovih položaja i odnosa u prostoru (galerije), (2) izvestan broj loptica za stoni tenis postavljen je tako da čine pravougaonik, na lopticama su ispisana slova, a pored njih je dato uputstvo (zasnovano na pravilima teorije skupova) za čitanje. Radovi *Entropija vida*<sup>1108</sup> i *Teorija informacija* (1971) mogu se nazvati teorijskim objektima. Teorijski objekti su umetnička dela koja su načinjena da bi se prikazala, demonstrirala ili problematizovala neka teorijska konstrukcija, model ili praksa.

Miša Živanović je realizovao radove koji pripadaju ambijentalnoj umetnosti, konceptualnoj umetnosti, performansu i konceptualnoj poeziji, poeziji i slikarstvu. Njegov rad karakteriše nomadski pristup istraživanja jednog područja delovanja, njegovog iscrpljivanja i prelaženje u drugu oblast delovanja. On je sa izvesnom lakoćom prelazio iz domena konceptualnog analitičkog rada u domene metaforičnog i alegorijskog izražavanja i ironično-parodijskog intervenisanja u domenu sveta kulture i umetnosti. U domenu konceptualno-analitičkog rada Živanović je realizovao više dela. *(Ne)semantičko polje*<sup>1109</sup> je zasnovano na selekcionisanju i prezentaciji različitih nesemantičkih slučajeva kao nosilaca značenja njegovog rada. Naglašen je paradoksalni obrt od nesemantičke pojave u semantički indeks konstituisanja umetničkog dela. Živanović je pokazao da je odnos značenjskog (semantičkog) i neznačenjskog (nesemantičkog) razvijan u tradicionalnoj likovnoj umetnosti kao fundamentalna ontološka razlika likovnog (perceptivnog) i jezičkog (simboličkog) relativan i otvoren intencionalnoj intervenciji umetnika. *Antropološki esej*<sup>1110</sup> je delo koje ima aspekte konkretnostičkog umetničkog rada (konkretno ili vizuelne pesme) nastale kolažiranjem medicinskog izveštaja o zdravstvenom stanju umetnika sa natpisom "estetika". Izloženi kolaž je, međutim, tek osnova za metajezičku intervenciju u kojoj se ironično suprotstavljaju dva pristupa: (1) tradicionalni humanistički pristup koji pita o poruci eseja (konkretnog eseja kao konkretnostičkog dela) i (2) konceptualistički koji delo tautološki definiše kao činjenicu po sebi, Živanović piše da "antropološki esej NAPROSTO JESTE". Živanović verifikaciju eseja kao činjenice razrađuje kroz ironično ukazivanje na njegov sadržaj kao zbir medicinskih rezultata. Odnosno, antropološki esej bartovski pokazuje da je autor tek skup administrativnih dokumenata koji se konceptualno prezentuju na mestu subjekta umetnosti. Živanović lucidno povezuje analitičke modele sa ironijskim podtekstom. *(A)socijativna polja*<sup>1111</sup> je projekat za samostalnu izložbu na Tribini mladih 1973. Rad je realizovan kao dvostepena struktura: (1) prvostepeni nivo strukture čine "asocijativna polja" izvedena kao kolažne strukture sa natpisima florala (nazivi biljaka) i odgovarajućim intervencijama (crna površina, bela površina, baner sa natpisom jedne biljke pomera se po polju) i (2) drugostepeni (meta)nivo čine pravila "jezičke igre" sa asocijativnim poljem i u asocijativnom polju, pri tome pravila sadrže i interpretativne naznake umetnika. Drugostepeni nivo propozicionira strukturu florala koju čine N+1 različitih naziva (indeksacija) biljaka i odnos strukture sa dva različita modela asocijativnih polja koja su izvedena simbolički kao asocijativno polje "tipa I" (bela površina) i "tipa E" (crna površina). Pri tome, indeks I označava intelektualni pristup (učesče posmatrača), a indeks E emotivni ili mentalni pristup

1108 Ana Raković, Čeda Drča, *Entropija vida* (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 111.

1109 Miša Živanović, *(Ne)semantičko polje* (1970), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 108.

1110 Miša Živanović, *Antropološki esej* (1972), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 118.

1111 Miša Živanović, *(A)socijativna polja* (1973), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 119–120.



(učesće posmatrača). Takođe se razlikuju i hibridni slučajevi IE (intelektualno-emotivno) i EI (emotivno-intelektualno). Živanovićev rad je razvijen primer analitičke konceptualne umetnosti, koji gradi hermeneutički krug između metajezicke analize (davanja pravila i interpretacije), realizacije samog uzorka (ili dela) i potencijalne reakcije posmatrača (publike). On precizno uspostavlja odnose između koncepta, mentalnog-intelektualnog predočavanja i mikrosocijalne situacije recepcije. Takođe je značajan moment uvođenje rada sa indeksima što ga približava tada aktuelnim istraživanjima "indeksa" u radu engleske grupe Art&Language. Zamisli (*a*)*socijativnih polja* Živanović se vraća tokom 1993. i 1994. godine u seriji apstraktnih slika izvedenih tehnikom *dripping* (rasipanje boje po površini slike u gusti splet, mrežu ili polje tragova), koju je kasnih četrdesetih razvio apstraktni ekspresionista Jackson Pollock. Ovom serijom slika zamisao "asocijativnog polja" se reinterpretira unutar, slikarskim jezikom i efektima emocionalnog i intelektualnog reagovanja na pikturalnu strukturaciju plohe slike.

Vladimir Kopicl je realizovao složen umetnički rad koji se razvijao u više faza: (1) poetski tekstualni eksperimenti, (2) tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost, (3) analitički radovi, (4) konceptualni film, (5) arhetipski radovi (primarne simboličke strukture) i (6) pesnička praksa.<sup>1112</sup> Prvu fazu čine poetsko-tekstualni eksperimenti. Polazna praksa tekstualnog eksperimenta je pesnički tekst, što znači da se pesnički tekst (kao prvostepena struktura) transformiše u tekst kao umetničko delo (metastruktura). U slučaju teksta "Unutrašnjost sfere kao sistem (primer određivanja sfere metodom čvrste reči)" (1970) polazi se od "metafizičkog alegorijskog borhesovskog teksta" koji se transformiše u konceptualni tekst (tekst koji pokazuje svoju simboličku produktivnu strukturu i zato koristi formu "meta"govora). Tekst "Mimohodni osvrt na odnos terasa–vrt" (1970) takođe polazi od "metafizičkog alegorijskog borhesovskog diskursa" ali se sintaktički i topološki transformiše od utilitarnog sintagmatskog teksta u konkretistički "pattern" tekst. Kopicl kroz tekstualni rad pokazuje da su svojstva "tekstualnosti" i u semantičkom i u sintaktičko-tipografskom smislu relativna i ontološki promenljiva. Drugu fazu čini tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost (tekstovi "(I; IV 1971)", "(II(I); VI 1971)", "(1(II))", "(2(II) (1))", "(3; III(II) (2))",<sup>1113</sup> "Text 6"<sup>1114</sup> (1972), "Napomene uz prevod – Džozef Košut, *Specijalno istraživanje*"<sup>1115</sup> (1977)). Nizom tekstova Kopicl je realizovao koherentan projekt tekstualnih produkcija. Kopiclovi tekstovi, osim teksta "(3;III(II))" pisani su u obliku niza stavova. Karakterišu ih sledeći aspekti: (1) autorefleksija – tekstom se prate i specificiraju neposredne procedure zapisivanja teksta ili mogući opštiji problemi definisanja umetničkog rada, (2) tautologija – postoji tendencija da se uspostavlja značenjski identitet između teksta (jezika) i njegove reference pošto je u pitanju tekst o tekstu, (3) hermetičnost – tekst je semantički zatvoren u odnosu na vantekstualne aspekte teksta, (4) analitičnost – Kopiclovi tekstovi su analitički, u širem smislu, pošto su uslovi istinitosti kojima se verifikuju izvedeni iz internih pravila uspostavljanja značenja teksta nezavisno od činjenica sveta, a u užem smislu, analitički su zato što je njihova istinitost funkcija epistemoloških, semantičkih i aksioloških pravila konceptualne umetnosti, (5) hermeneutički karakter – tekstovi su interpretacija nastajanja teksta (pisanja), pri tome se proces nastajanja prikazuje kao kruženje značenja teksta u autorefleksivnom opisivanju nastajanja teksta (od stanja uma do teksta kao pisma i od pisma do stanja uma). Tekst je autorefleksivan pošto pripoveda o svojoj genezi. Tekst "(I; IV 1971)"<sup>1116</sup> može se smatrati prologom Kopiclove tekstualne prakse, pošto definiše: (1) konceptualnu umetnost ("konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smela da postoji"), (b) autorefleksivni, autokritički i samoironijski status autora unutar konceptualne umetnosti ("ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam") i (c) proceduru pisanja kao posrednika između uma i dela ("delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja", "delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja" i "delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela"). Problematiku redukcije pojavnog na tekstualno (ili, zatim mentalno) Kopicl je detaljno razradio i u tekstovima "(II(I); VI 1971) i "tekst 6". Bitno mesto analize i eksplikacije je paradoks "zatvorenog i otvorenog teksta", odnosno analitičke i metafizičke dizmenzije teksta. Kopicl u autorefleksivnom govoru o samoposmatranju zapisivanja teksta dovodi tekst do granične ontologije opstojanja teksta kao teksta, pošto tekst postaje sumnja u tekst (u utemeljenost teksta). Ali u svojoj sumnji Kopicl je neodlučan i neodlučnost izbija u prvi plan. Neodlučnost je znak skepticizma. U "Tekstu 6" se prepoznaje karakteristika Kopiclove problematike, a ona se smešta između odlučnosti ranog i skeptičke tolerancije kasnog Wittgensteina:

11. delo umetnosti kakvu bih želeo da stvorim samo ono je koje samo u sebi samome uspeva da bude; (jezik)
12. takvo ga drugom može ostvariti vreme; ali kako onda je jezik; (umetničko delo)
13. jer jezik nije i vreme; koje postoji izvan
14. zato umetnost koja (se) hoće da bude postoji samo u jeziku (o sebi); – puno zanemarenog
15. jer ipak postoji ono koje postoji izvan; iako jeste u jeziku; (pogledaj malo umetnost)
16. zato bi trebalo da može se biti i u i izvan da bi se mogla umetnost

1112 Vladimir Kopicl, *Aer*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.

1113 Vladimir Kopicl, tekstovi, iz: "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 152, Novi Sad, 1972, str. 18.

1114 Vladimir Kopicl, "Text 6" (1972), iz: *Katalog 143* br. 2, Beograd, 1976, str. n.n.

1115 Vladimir Kopicl, "Napomene uz prevod – Džozef Košut *Specijalno istraživanje*", iz: *Katalog 143* br. 3, Beograd, 1977, str. n.n.

1116 Vladimir Kopicl, "(I; IV 1971)", iz: "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 152, Novi Sad, 1972, str. 18.

17. ali to samo jezikom može da bude; (ovde); u jeziku
18. tako zaista može da bude ali to se još ne zna; zato što nikad samo kao to ne može da bude
19. i ako može ne može jer ipak moram da je zabeležim/izložim da bi to moglo da bude
10. samo nikad ne mogu tako da je zabeležim/izložim da stvarno uspe to da bude
11. zato neću zabeležiti de(l)o svoje umetnosti da bi to uspe(l)o da bude; zabeležiću TO izvan umetnosti; ne znam još šta je
12. tako de(l)o (moje umetnosti) ne može i ne sme da bude
13. ali kako onda umetnik (TE umetnosti) uspeva da bude; izgleda ni to se ne zna
14. ako to znam onda umetnik (TE umetnosti) sasvim sigurno jesam; zato što nisam kao ni moja umetnost; tako uvek samo jedno
15. samo to vrlo je teško; malo me zabrinjava; nas
16. ali ako me zabrinjava da li zaista jesam
17. jesam jer me zabrinjava samo u jeziku/tekstu u kome sve samo jesam; moja umetnost
18. ali ipak ne mogu da budem samo u jeziku (gledaj!); jer to za sada još uvek ne može da bude; tako
19. može jer sada (sada) u tekstu jedino jesam; jezik
20. samo gde onda je umetnost; ako ja sam u tekstu
21. u tekstu u kome ja jesam; zato što je isto što i ja (time) ne mogu da budem.
22. time
23. etc.<sup>1117</sup>

Suprotstavljena su dva bazična pogleda na jezik: (a) pogled ranog Wittgensteina, koji u fregeovskom smislu vidi jezik samo kroz referencijalne relacije jezika i sveta i (b) pogled kasnog Wittgensteina koji jezik vidi kao jezičku igru, upotrebu i životnu aktivnost jezičkog činjenja (jezik kao produktivnost). Treću fazu Kopiclovog delovanja čine radovi u duhu analitičke konceptualne umetnosti. U njegovom slučaju analitička konceptualna umetnost je postupak preobražaja propozicija konceptualne umetnosti u specifične analitičke i tautološke situacije. Na samostalnoj izložbi u galeriji Tribine mladih u Novom Sadu juna 1973. Kopicl je na zidu galerije posredstvom slajd projektora projektovao stavove. U pitanju su stavovi iz "Teksta 6" koji su razbijeni na pojedine rečenice i snimljeni na dijazozitiv tako da slova budu bela a pozadina crna. Moto izložbe je rečenica:

ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara.

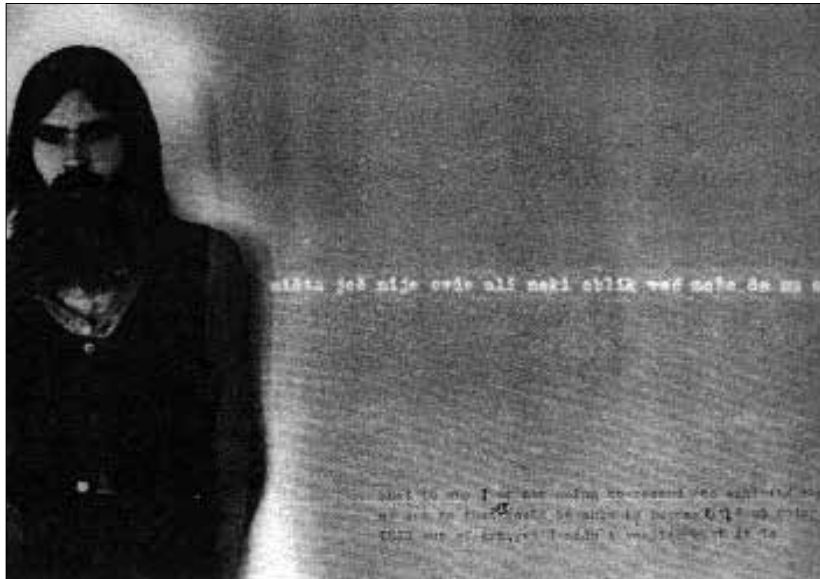
U pitanju je rečenica koja izražava fenomenološki reduktivni zahtev za dosezanjem ishodišnog (nultog, dematerijalizovanog) stupnja dela koje prethodi pojavnosti i izgledu umetničkog dela (kao završenog i prezentovanog produkta ili komada). Karakteristika ovog rada jeste da se tekstualno delo konceptualne umetnosti transformiše u "konceptualnu arhitekturu". Drugim rečima, delovi teksta postaju ideje projektovane u prostoru i time aspekti preobražaja prostora. Koristeći se ovim radom Kopicl je izveo i seriju fotografija. Plakat i serija fotografija "Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara"<sup>1118</sup> jeste prelaz od tekstualnog rada na konceptualizaciju biheviornalne situacije. Umetnik preko svog tela projektuje rečenicu "ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara", fotografiše nastalu situaciju i na fotografiji kuca pisačom mašinom tekstove koji indeksiraju njegovo mentalno stanje, status umetničkog rada ili intenciju ("zato neću zabeležiti [izložiti] delo svoje umetnosti da bi to uspelo da bude; zabeležiću to izvan umetnosti; ne znam još šta je"), odnosno, gradi jezičku igru koja se zasniva na propozicijama da je fotografija delo Vladimira Kopicla i da je njegovo ime njegova umetnost. Ovim radovima Kopicl u hermeneutički metafizički rad sa tekstem kao tekstem uvodi biheviornalne kriterijume koji se mogu razumeti saglasno Wittgensteinovom stavu da su unutrašnjim procesima potrebni spoljašnji kriterijumi i da je jezička igra zapravo oblik životne aktivnosti. Drugi rad na izložbi, koji je realizovan na suprotnom zidu od zida sa projektovanim tekstovima, zasnivao se na konceptu materijalizacije ili prenošenju izvan teksta zamisli o (ne)beleženju dela. Fotografisan je zid na čiji je jedan deo projektovan snimak, to je fotografisano, snimak je opet projektovan na drugi deo zida i sve je to ponovo snimljeno. Rad *Bez naziva*<sup>1119</sup> (1978) čini pet crno-belih fotografija koje su dokumenti i rezultat beleženja ideje o beleženju materijalnog stanja prostora. Na jednom zidu tamnom lepljivom trakom širine 1 cm (traka za izolaciju) obeležen je pravougaoni prostor dimenzija x, y. Postavljena struktura se snimi fotografskim aparatom i napravi se fotografija dimenzija x-polovina i y-polovina. Ona se postavi u gornji levi ugao tako da zauzme levu četvrtinu pravougaonika. Zatim se snimi fotografija nastale strukture i napravi fotografija formata x-polovina i y-polovina. Ona se postavi u desni gornji ugao, tako da prekrije drugu četvrtinu početnog pravougaonog prostora. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija istih kao i prethodne, tako

<sup>1117</sup> Vladimir Kopicl, "Text 6" (1972), iz: *Katalog 143* br. 2, Beograd, 1976, str. n.n; i objavljen u: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 116.

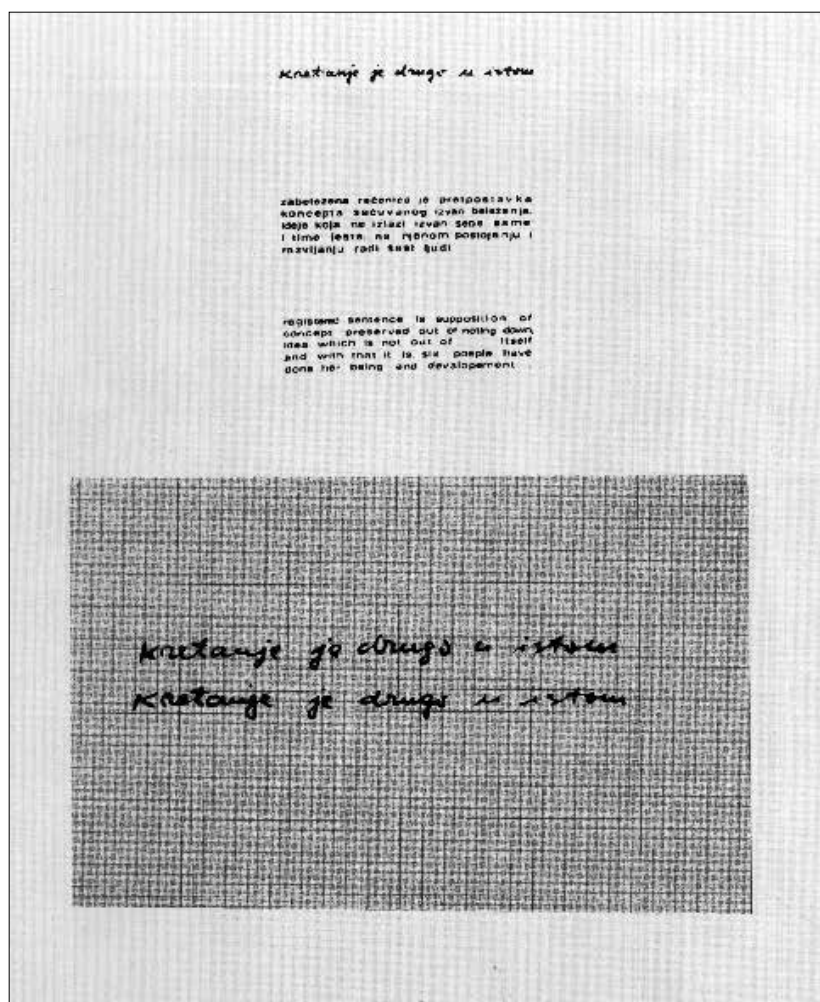
<sup>1118</sup> Vladimir Kopicl, plakat, 1973, Videti iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 122.

<sup>1119</sup> Vladimir Kopicl, *Bez naziva* (1978), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (∃, grupa (∃-Kod – Retrospektiva*, str. 127–128.





Vladimir Kopicl, *Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara*, 1973.



Grupa (E-KÔD, *Kretanje je drugo u istom*, 1971.

da se smesti u donju levu četvrtinu formata. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija kao i prethodne. Ona se postavi u donju desnu četvrtinu formata. Ovim je pravougaoni ram popunjen. Njega treba snimiti i izraditi kao slajd. Fotografije treba skinuti sa pravougaonog rama i u ram projektovati slajd koji prikazuje konačnu strukturu. U pitanju je tautološki poredak mogućeg doslovno materijalizovanog *tractatusa sveta* (strukture koja je izvedena iz strukture i procesa snimanja). Sa sličnim intencijama je realizovana i serija radova *Bez naziva*<sup>1120</sup> (1978) sa pelir papirom. Rad je relizovan kroz tri stupnja. Prvi stupanj. Na papirima A4 formata (21x30 cm) nacrtane su olovkom horizontalne linije na rastojanju od 3 cm od donje ivice, paralelno njoj. Na prvom listu s prednje strane papira, na drugom listu sa poleđine papira i na trećem listu i sa prednje strane i sa poleđine papira. Drugi stupanj. Upotrebljeno je devet papira A5 formata (nastalog presavijanjem papira formata A4 napola). Na svakom papiru su izvedene moguće kombinacije linija na prednjoj strani, unutrašnjim stranama i poleđini. Treći stupanj. Upotrebljeno je 26 listova A4 formata presavijenih na format 21x7,5 cm. Pri tome se povećao broj mogućih odnosa horizontalnih linija na unutrašnjim i spoljašnjim stranama. I ovim radom Kopicl je gradio jedan zatvoren tractatus svet mogućih odnosa kroz iscrpljivanje i realizaciju svih formalnih mogućnosti. Cilj rada je bio da pokaže kako se gradi jedan zatvoren konzistentan i formalno razvojan model hipotetičkih stanja "sveta". Analitičkim radovima Kopicl je konstruisao intenzionalni model ili model koji je zasnovan na logičkim propozicijama (definicijama), a ne na sintetičkim propozicijama (koje su zasnovane na spoljašnjoj referenci). U četvrtoj fazi Kopicl radi sa filmom (8 mm). On radi sa filmom kao sa sredstvom beleženja umetničkog dela. Karakteristično je zapaziti da on ideju "beleženja dela" zasniva u pismu lingvističkog jezika i da je zatim transformiše kroz različite moduse beleženja: instalacija, fotografija, slajd, crtež, film. Petu fazu je ostvario delom *Bez naziva*<sup>1121</sup> (1975) koje je bilo izloženo na njegovoj samostalnoj izložbi u Galeriji SKC-a u Beogradu 1976. godine. U pitanju su primarne materijalne strukture koje se izlažu ambivalentno kao Tu prisutni materijal dat po sebi i kao mogući simbolički poredak. U prvoj seriji ovih radova Kopicl je uzeo bele platnene kvadrata malog formata iz kojih je izvlačio niti. U pitanju su čiste i primarne nekonceptualne i nesimboličke strukture. U drugoj seriji je gradio složenije odnose sa strukturom tkanja i nitima, pri čemu je radu pridavao različita konceptualna određenja (ograničeno, neograničeno, neodređeno). U trećoj seriji je generisao strukture koje imaju simbolička značenja. Simbolička značenja su određena, kako upotrebljenim materijalima (biljno i životinjsko vlakno, zlato), tako i postupkom građenja dela (izlaganje komada uticaju vode, sunca). Ovim radom Kopicl je izložio puni krug evolucije od tautološkog, preko konceptualno konotativnog, do simboličkog, prikazujući ideju transformacije nelingvističkog (semiološkog, simboličkog) "jezika" kao kulturalne odrednice.

### Sasvim kratka istorija grupe (Э-KÔD)

U grupi (Э-KÔD) saradivali su između 1971. i 1973. godine Čeda Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma i Peđa Vranešević. Grupa (Э-KÔD) može se razumeti trostruko: (1) kao kratkotrajna saradnja pojedinih članova grupe (Э) i grupe KÔD na zaokruženju konceptualne umetnosti (projekat *Kretanje je drugo u istom*,<sup>1122</sup> 1971), (2) kao relativni i tolerantni okvir za individualni rad i (3) kao egzistencijalni međuprostor realizacije "nevidljive umetnosti" i stvaranja komune kao oblika "drugačije egzistencije". Grupa je nastupila na *Sedmom bijenalu mladih*<sup>1123</sup> i na izložbi *In Another Moment*,<sup>1124</sup> *Mladi umetnici i mladi kritičari 71*.<sup>1125</sup>

Jedini zajednički rad grupe (Э-KÔD) je tekst "Kretanje je drugo u istom". Tekst je pisan za *Pariski bijenale mladih 1971*. Tekst je jedno od mogućih razrešenja Kopiclove dileme "privatnog i javnog jezika", odnosno Radojičićevog paradoksalnog susreta sa *idealima savršenog jezika* (ili dela) i nužne necelovitosti svakog ljudskog čina. Razrešenje je biheviorističko, odnosno egzistencijalno. Ono je biheviorističko zato što ponuđeni umetnički rad (tekst) nije njihovo delo, delo je misaoni i egzistencijalni odnos šest ljudi koji rade zajedno. Tekst je samo dokument ili indeks procesa koji je izvan teksta, a može pripadati samoj životnoj igri, jeziku misli ili svesti. Razrešenje je egzistencijalno, pošto su saradnici grupe (Э-KÔD) usmerili svoja interesovanja i aktivnost sa analitičkog rada (istraživanja jezika, teksta, mentalnog) na samu egzistenciju (socijalno-psihološku situaciju koja nastaje iz govorne situacije). U tom smeru je jedan od ciljeva grupe bio osnivanje komune. Doseg rada grupa KÔD i (Э) bio je paradoksalno suočenje sa dva velika ideala savremene umetnosti: sa opsesijom znanjem i opsesijom egzistencijom.

1120 Vladimir Kopicl, *Bez naziva* (1978), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 129.

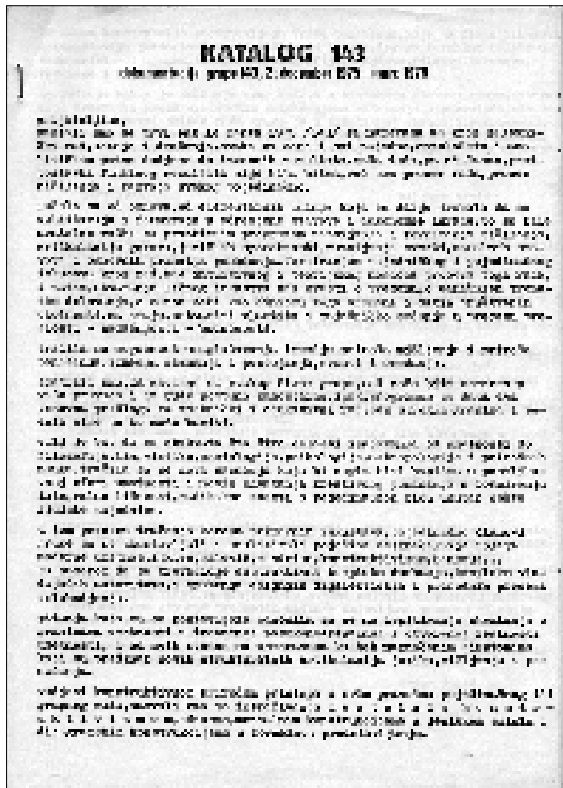
1121 Vladimir Kopicl, *Bez naziva* (1975), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 124..

1122 Grupa (Э-KÔD), *Kretanje je drugo u istom* (1971), iz: Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 134.

1123 "Concept", iz: *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971, str. 44–45.

1124 Nena i Braco Dimitrijević, *In Another Moment*, Galerija SKC-a, Beograd, 1971.

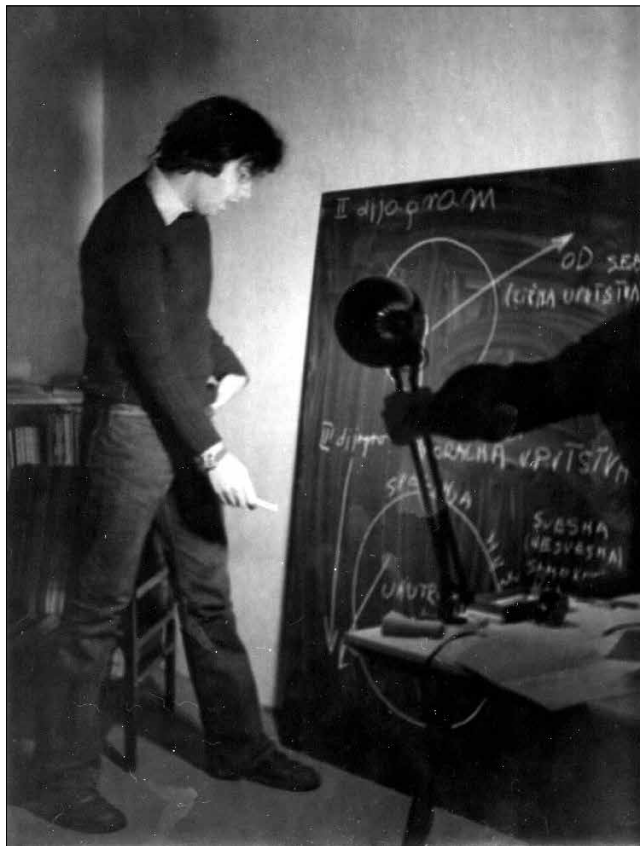
1125 *Mladi umetnici i mladi kritičari 71*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, str. n.n.



Grupa 143, *Katalog 143 br. 2*, Beograd, 1976.



Grupa 143, *Razgovor u prirodi*, 1976.



Miško Šuvaković, izlaganje na *Seminar o moralu*, 1976.



Grupa 143, *Film br. 1 – Paralelne realnosti*, 1976.

### Grupa 143: analitička umetnost

Grupa 143<sup>1126</sup> je osnovana 14. marta 1975. u Beogradu. Naziv je dodeljen po datumu osnivanja “14. mart”, tj. “14. 3”. Pokretanje Grupe inicirala je istoričarka umetnosti i kritičarka Biljana Tomić. Grupa je osnovana sa ciljem teorijskog i umetničkog istraživanja umetnosti, teorije umetnosti i savremene kulture saradnjom umetnika i istoričara umetnosti. Grupa je postavljena kao otvorena teorijsko-umetnička platforma za razgovore i analize savremene umetnosti i istorije moderne umetnosti. Grupa je prestala sa radom februara 1980. godine odlukom većine tadašnjih članova grupe pošto više nisu delili istu platformu za razgovor i istraživanja umetnosti.

Članovi Grupe 143 su, u raznim periodima saradnje, bili: Biljana Tomić (1975–1980), Miško Šuvaković (1975–1980), Neša Paripović (1975–1980), Jovan Čekić (1975–1979), Paja Stanković (1975–1980), Maja Savić (1976–1980), Mirko Dilberović (1978–1980), Vladimir Nikolić (1977–1978), Dejan Dizdar (1975–1976), Nada Seferović (1975), Bojana Burić (1975), Stipe Dumić (1975), Momčilo Rajin (1975), Ivan Marošević (1975), Slobodan Šajin (1975). Grupa je blisko saradivala sa filozofom Darkom Hohnjecom (1975–80), konceptualnim umetnikom Mirkom Radojičićem, slikarom Borisom Demurom, konceptualnim umetnikom i skulptorom Markom Pogačnikom.

U Grupi 143 zasnovana je teorija i praksa analitičke konceptualne umetnosti sa intertekstualnim i interslikovnim procedurama. Uspostavljene su reference sa (1) analitičkim metadiskurzivnim formulacijama teorijske konceptualne umetnosti (Art&Language, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry), (2) proteorijskim strukturalistički orijentisanim istraživanjima generisanja vizuelnih modela u konstruktivizmu i neokonstruktivizmu pedesetih i šezdesetih godina i (3) lingvističkim i semiotičkim formalnim rešenjima razvijenim u teoriji ruskog formalizma i francuskog poznog strukturalizma i ranog materijalističkog poststrukturalizma.

U odnosu na beogradsku sredinu delovanje Grupe 143 predstavlja anomaliju u dvostrukom smislu. Prvo, u odnosu na umereni likovni modernizam koji se zasniva na figurativno-apstraktnom produkovanju umetničkih dela, odbacivanjem “završenog” ili “zatvorenog” dela u ime konceptualnog ili proteorijskog tekstualnog istraživačkog projekta. Drugim rečima, zamisli dela su suprotstavljene koncepcije i taktike “teksta” i, zatim, projekta, veoma blisko Barthesovim zamislama “teksta”.<sup>1127</sup> Neprozirnosti umetničkih intuicija stvaranja dela, ponuđene su teorijskoj analizi podložne pretpostavke subjekta kao tekstualnog poretka. Drugo, u odnosu na prokonceptualnu i postdadaističku strategiju grupe šest autora (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević i Urkom), grupa je ponudila kritički i analitički epistemološki rad koji je vodio iza umetničkih produkcija u područje teorijskog eksperimenta i izvođenja umetničkog diskurzivnog uzorka.<sup>1128</sup> Rad Grupe 143 pokazao se kao “anomalija” u svetu beogradske poznomodernističke umetnosti zato što zamisli umetnosti redefiniše od stvaralačke ili akcionističke prakse i gestualnog provokativnog činjenja SKC-ovskog konceptualizma u intertekstualnu epistemološku praksu analize koncepta, paradigme, istorije i karaktera umetnosti. Grupa 143 je radila sa teorijskim praksama “u” i “o” umetnosti. Grupa je zamisao likovnih ili vizuelnih umetnosti u epistemološkom smislu dovela do “kraja”, tj. dovršenja, pokazujući kako se dolazi do teorijskog privida *smrti umetnosti*: umetnost koja postaje teorija iz umetnosti i teorija koja se rekonfigurira kroz neprozirnosti umetničkih praksi.<sup>1129</sup>

Prvi programski tekst je pisan sa namerom da se postavi kontekst i platforma istraživanja za Grupu 143 u kolektivnom smislu i u smislu interesovanja pojedinih članova. U prvom programskom tekstu iznesena je sledeća platforma: stavovi realizacije (I):

- napuštanje koncepta umetnosti likovnog
- umetnost koncept mentalnih konstrukcija
- moguće je govoriti o artikulaciji mišljenja i materijala (u razvijenom obliku mišljenje materijal)
- umetnost je skup permanentnih procesa (promena)
- radovi nisu dela
- ne posmatra se rad već kontinuitet rada

1126 Grupa 143, “Grupa 143 – jedinstvo”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 65–68; Miško Šuvaković, “Analitička umetnost: Grupa 143”, iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 183–199; Ješa Denegri, “Druga generacija: analitički pristupi i postupci”, iz: *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 186–192.

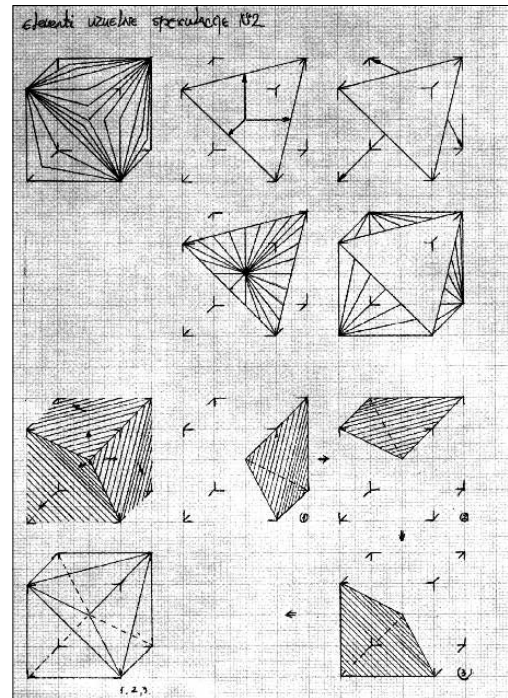
1127 Roland Barthes, “Od dela do teksta”, iz: Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. n.n.

1128 Iako je u kritici za Grupu 143 često korišćen termin “druga generacija” (Jadranka Vinterhalter, Ješa Denegri) u smislu *druge generacije konceptualnih umetnika SKC-a*, članovi Grupe nisu imali čvrste odnose sa Grupom šest autora iz SKC-a, sem sa Nešom Paripovićem koji je učestvovao u razgovorima i radu Grupe. Grupa je nastala praksom samoorganizovanja, održavajući “sastanke” u privatnim stanovima i samofinansirajući publikacije, na primer, malotiražni samizdat časopis *Katalog 143* (izašla su tri broja, 1976–1978). Interesovanja članova grupe bila su orijentisana ka slovenačkoj neoavangardnoj i konceptualističkoj grupi OHO, ka hrvatskim novim tendencijama i grupi Gorgona, odnosno novosadskim konceptualističkim grupama KÓD i (3). Saradnja sa likovnom redakcijom SKC-a je uvek bila spoljašnja i odnosila se na pojedine konkretne projekte ili saradnje sa umetnicima izvan grupe, kao što su bili Zoran Belić W., Nenad Petrović, Tahir Lušić, Nada Alavanja, i dr.

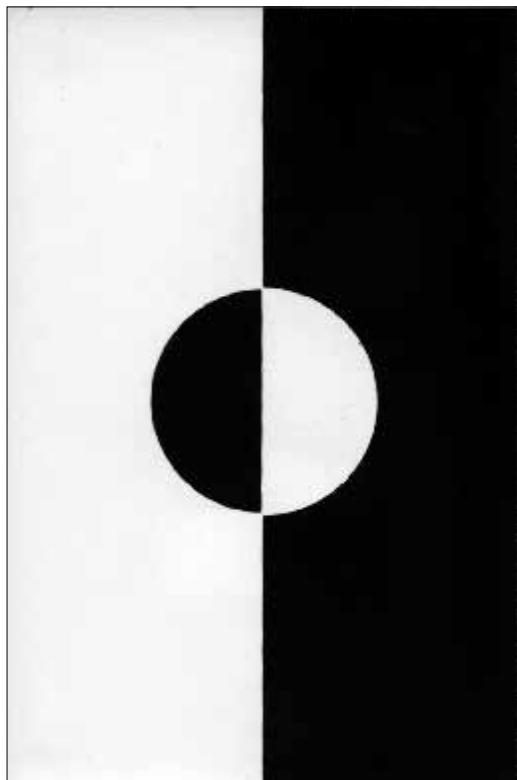
1129 Zamisao *kraja umetnosti* je verovatno nastala pod uticajem spisa Josepha Kosutha “Umetnost posle filozofije”, iz: Mirko Radojičić (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2–6. i “Art-Language”, iz: Mirko Radojičić, M. (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 7, dok prethodi spisu Arthura C. Dantoa, “The End of Art”, iz: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 81–115.



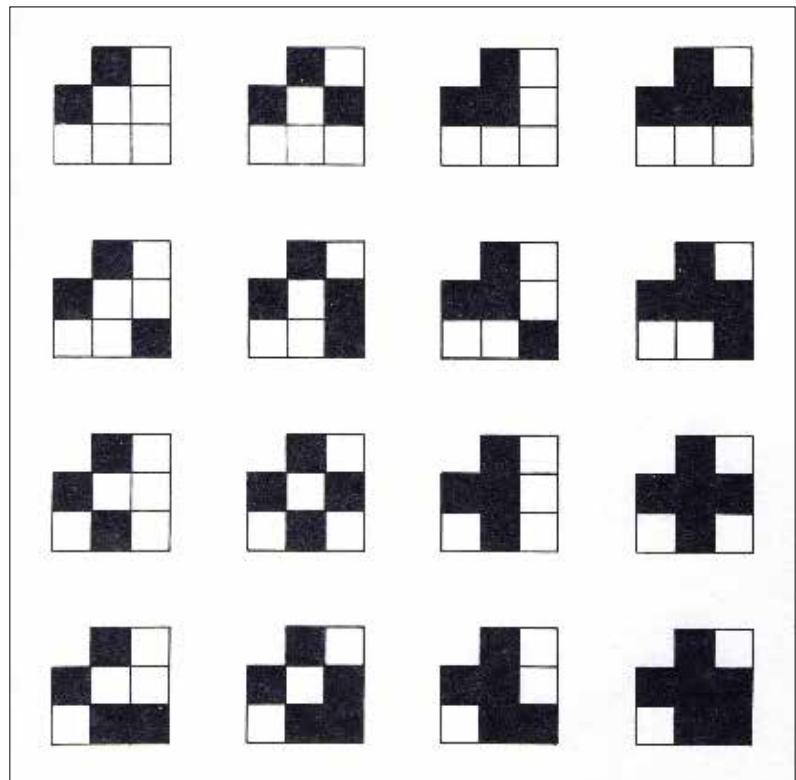
Miško Šuvaković, *Progresija*, 1974.



Jovan Čekić, *Elementi vizuelne spekulacije no. 1*, 1975.



Maja Savić, *Dva*, 1976.



Maja Savić, *Binarne relacije u skupu crno-belo*, 1976.

kontinuitet rada je primarna mentalna konstrukcija  
– moguće je govoriti o dokumentima: mišljenja, ponašanja.<sup>1130</sup>

Pretpostavivši da umetnost poseduje “epistemološku” moć konceptualnog dovršenja umetnosti kao prakse, Grupa 143 je pokazala da umetnost kao paradigmatička struktura može da proizvodi nove i nove početke umetnosti. Drugim rečima, pokazalo se da analitička umetnost ne stvara umetničko delo (od komada do procesa), već sazajne i ideološke predznake, uverenja, na osnovu kojih se svet umetnosti može istorijsko-epistemološki dovršavati i proizvoditi. Za Grupu 143 *kraj* i *početak* umetnosti nalazio se u kompleksu sintaktičkih pravila konstruisanja primarnih vizuelnih i mentalnih struktura, tj. reprezentacija u “idealnim” teorijski pretpostavljenim svetovima umetnosti/kulture.

Rad Grupe 143 inicijalno se odvijao u domenima istraživanja i konstituisanja opštih formalnih i analitičkih modela autorefleksije. Formalnim modelom se naziva model koji je saglasan nekom apriornom sistemu pravila, najčešće matematičkog, lingvističkog ili semiotičkog tipa. Analitičkim modelom se naziva model saglasan autorefleksivnim postupcima filozofije jezika, razvijanim u duhu Wittgensteinove metafizofije.<sup>1131</sup> Drugim rečima, analitička praksa, za Grupu 143, bila je ona praksa koja se zasnivala:

- (1) na formalnim sintaktičkim (ređe: semantičkim i pragmatičkim) pravilima i procedurama,
- (2) na konceptu *autoterapijskog* imanentnog istraživanja i rasprave umetničke prakse (kao što je Wittgenstein<sup>1132</sup> istraživao granice i anomalije filozofskog diskursa, tako su članovi grupe zasnivali istraživanja granica vizuelnosti i govora o umetnosti u okviru umetnosti kao modernističke umetničke prakse), te
- (3) na opsesivnom pristupanju “znanju” kao skrivenom ili cenzurisanom području umetničkih propozicija, tj. intuicija – rad Grupe je u velikoj meri bio ponuđen kao “epistemološki fetišizam”: a to znači opsesivno i akribično istraživanje, prikazivanje, tj. zastupanje i uživanje<sup>1133</sup> u sazajnim procesima, procedurama i konstruktima umetnosti kao modela, modela saznavanja sveta, kulture, pa i same umetnosti.

Zagrebački umetnik Mladen Stilinović je, na primer, polemishući sa “epistemološkim fetišizmom” Grupe 143 izveo knjige *Oslobođenje od znanja*<sup>1134</sup> i *Prisustvo jasnoće*.<sup>1135</sup> On je očiglednoj antifenomenologičnosti u radu Grupe 143 suprotstavio primarne uzorke “umetničke fenomenalizacije” čulnog kroz iskaze “svijestan bijeline” ili “odsutni objekt”, “odsutni osjećaj”, “odsutna bijelina”, “odsutna misao”, “odsutno vrijeme” ili “odsutno jedinstvo”, ... i odgovarajuće gestualne bele crteže. Ovim gestom je istaknut, zaista, bitni problem s Grupom 143: gde započinje prekid, diskontinuitet i, na kraju, napuštanje *teritorije umetnosti kao umetnosti?*, odnosno, da li je u umetnosti moguće nefenomenalizirano znanje o stvaranju i recepciji?

Grupa 143 definiše umetnički rad na specifičnim interesima, intencijama i shemama. Umetnički rad je autorefleksivan, što znači da se pojedinačnim umetničkim radovima u čulno predočivim medijima i opštim raspravama (tekst, predavanje, seminar) ispituju načini kako se pojedinačan rad ili opšta rasprava uspostavlja, funkcioniše i razumeva, da bi se došlo do odgovora na pitanje “Zašto je određen tip umetničkog rada moguć?” Pošto je umetnički rad autorefleksivan, delo je primarno drugostepenog ili metakaraktera, što znači da se istraživanje svakog pojedinačnog umetničko-teorijskog problema postavlja kao registar ili hijerarhija diskursa i fenomena u odnosu na metodologiju građenja dela, konteksta i istorije u kome se produkuju ili očekuju semantički učinci i produkcije kulturom orijentisanih značenja. Procedura istraživanja je formalistička, a to znači da se složene “smeše” fenomenalno-lingvističkih ili semiotičkih realizacija radova svode na primarne artificijelne i konvencionalno zasnovane sheme koje funkcionišu kao početni prototipovi ili uzorci, odnosno analitički primeri u istraživanju umetnosti i kulture. Da bi se zamišljeni program ostvario bilo je nužno redefinisati zamisli intuicija, pravila, stvaralaštva (kreativnosti, umeća, tehnike i medija), te umetničkog dela kao rezultata umetničke prakse.

Kritika pojma intuicija kretala se od kritike romantičarskog koncepta intuicija ka institucionalnom pojmu intuicija. Uobičajeno određenje intuicija u svetu umetnosti moderne počiva na uverenju da su intuicije “unutrašnje nužnosti” ili “unutrašnji neprozirni vanjezički potencijal subjekta” koji direktno vode polaznim pretpostavkama, uverenjima, koncepcijama i rešenjima umetničkog dela. Intuicije su uobičajeno neprozirni “izvori” na kojima se izvode realizacija i specifičnost umetničkog dela kao teorijskog uzorka. Grupa 143 je relativizovala tradicionalni modernistički pojam “unutrašnje nužnosti”<sup>1136</sup> u njegovom metafizičkom i poetičkom smislu svodeći ga na zamisao “prećutnog pravila” (tacitus

1130 Biljana Tomić, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, “programski tekst”, iz: *Grupa 143*, Galerija Nova, Zagreb, 1976, str. n.n.

1131 Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

1132 Ludwig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Sijetlost, Sarajevo, 1987.

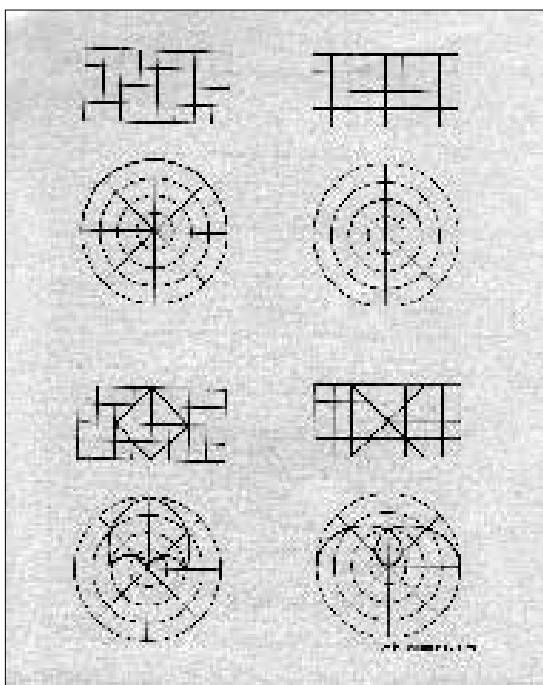
1133 Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975; i Rolan Bart, “Fragmenti ljubavnog govora”, *Treći program RB* br. 36, Beograd, 1978, str. 269–335.

1134 Mladen Stilinović, *Oslobođenje od znanja*, unikat, ručno izrađena knjiga, Zagreb, 1976.

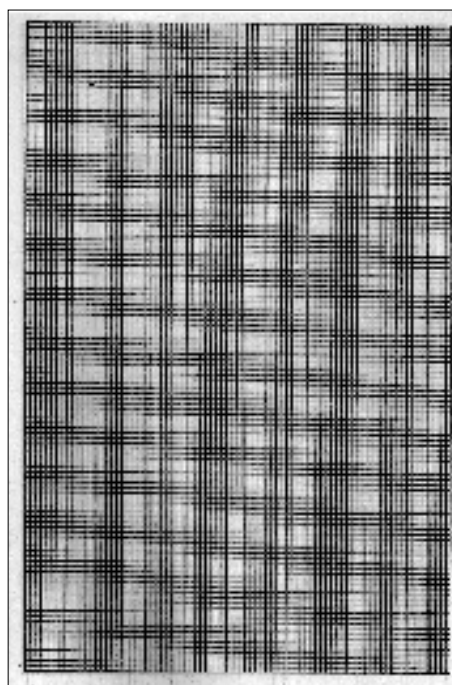
1135 Mladen Stilinović, *Prisustvo jasnoće*, unikat, ručno izrađena knjiga, Zagreb, 1976.

1136 Vasilij Kandinski, “O duhovnom u umjetnosti”, *Umetnost* br. 37, Beograd, 1974, str. 63–81.

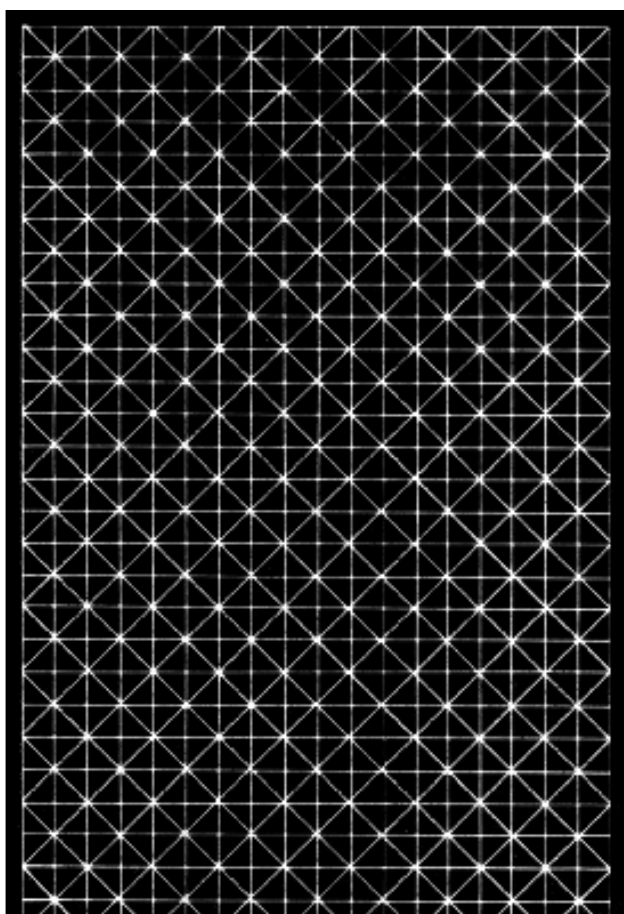




Paja Stanković, *Bez naziva*, 1976.



Paja Stanković, *O kretanju*, 1978.



Paja Stanković, *Igra*, 1976.

knowledge) koja subjekt sledi u specifičnom lokalnom kontekstu, tj. “unutrašnja nužnost” je iz domena subjektivnosti premeštena u polje unutrašnje dinamike mikro zajednice, tj. grupe. Išlo se za tim da se pokaže da postoje prećutna pravila koja grupa, zajednica, institucija ili mikrosocijalna struktura saradnika deli ili da pojedinac i grupa u svom radu polaze od izvesnih pretpostavki koje prihvataju za konstitutivna pravila stvaranja umetnosti i recepcije umetničkih dela. Intuicije su definisane kao zajednički deljeno znanje koje determiniše grupno ponašanje. Artificijelnost grupnog (kolektivnog) subjekta pokazala je i otkrila hipotetičnost (teorijsku konstrukciju) i na mestu individualnog subjekta.<sup>1137</sup> Procedura je zasnovana na fiksiranju tri sheme:

- 1) modeli zajednice,
- 2) pravila na koje se zajednica javno ili prećutno poziva i prihvata ih kao osnovne polazne pretpostavke (intuicije)
- 3) uočavanje mehanizma sprovođenja intuicija (pravila): zajednički deljene intuicije su važne determinante grupnog ponašanja, mada ih svi članovi grupe ne primenjuju na isti način.<sup>1138</sup>

Problem individualnog razlikovanja pokazao se kao značajan aspekt produktivnih mehanizama, odnosno izvođenja raznovrsne produkcije iz relativno jednostavnog skupa intuicija. U Grupi 143 realizovani radovi koji su težili da smanje ili izbrišu individualne razlike u upotrebi i upošljavanju intuicija, odnosno, da do maksimuma potenciraju razlike. Iz različitih kontekstualnih ishodišta, na primer, matematike, filozofije jezika, konstruktivističke umetnosti i konceptualizma, realizovani su radovi iz kojih je kroz zatvorene ili otvorene/javne diskusije selekcionisana formalizovana shema polaznih pretpostavki (modela intuicija u umetnosti i o njoj). U tom okviru razmišljanja “grupa” je postala centriran i zaseban objekt istraživanja. Koncept mikrostrukture je korišćen kao okvir za shematizacije životne forme: u postvitgenštajnovskom smislu izraz “jezička igra” ističe činjenicu da je govorenje jezika – rad u umetnosti – deo jedne delatnosti ili životne forme.<sup>1139</sup> Mikrostruktura je shematizovani i prototipski model zajednice, tj. umetničke grupe. Za Grupu 143 bitno je da pokaže kako zajednica utiče na formiranje grupne/kolektivne i individualne samosvesti (subjektivnosti i racionalnosti) u konkretnom istorijskom ili životnom kontekstu. Mehanizmi koji utiču na formiranje individualne i zajedničke samosvesti su “proces podrazumevanja” i “proces prevođenja”. Proces podrazumevanja je proces u kome se intuicije, pretpostavke i uspostavljene konvencije prihvataju i utvrđuju u egzistenciji zajednice kao “opšte dobro”. U Grupi 143 opšte dobro je postalo ono što je trebalo eksplicirati i učiniti dostupnim i izgovorenim kroz umetnički rad i rad sa umetnošću. To je moment autorefleksivnog pomaka sa prvostepenih podrazumevajućih odnosa stvaranja umetničkog dela na drugostepenu ili metadiskurzivnu eksplikaciju izvedenu na način teorijskog diskursa.

Proces prevođenja je proces inverzan procesu podrazumevanja, to znači da se opšte informacije, komunikacioni odnosi, uverenja i znanja transformišu u specifično lično i individualno znanje. U kvajnovskom smislu radikalnog prevoda<sup>1140</sup> ontološka tačka gledišta subjekta se upisuje u opšte prihvatljive informacije, komunikacijske odnose, uverenja i znanja. Proces prevođenja, u svetovima umetnosti uobičajeno prikazan kao intuitivni proboj ličnog i originalnog kroz opšte, demonstriran je u radu Grupe 143 kao model formalnog i konačnog skupa transformacija pravila jednog tipa u pravila drugog tipa. Radikalni lingvistički i semiološki formalizam Grupe 143 negirao je originalnost kao početnu pretpostavku umetničkog stvaranja, pokazujući da umetnost nastaje iz konteksta umetnosti i diskursa kulture. Zamisao da umetnost nastaje iz umetnosti i kulture formalnim transformacijama i premeštanjima izvedena je iz teorije ruskog formalizma (čitao je Boris Ejhenbaum<sup>1141</sup>) i ranih konceptualističkih spisa Josepha Kosutha (“Umetnost posle filozofije”<sup>1142</sup>). Zatim, umetnički rad nije izvođen na osnovu “neprozirnih intuicija”, već za polazni vizuelni ili mentalni uzorak birano je “neko delo” iz istorije moderne umetnosti, pre svega istorije apstraktne umetnosti. Na primer, u knjizi crteža za *Modenu* (1977) rađeno je sa intuicijama, procedurama i platformama pedagoške teorije Bauhauusa.

Deo aktivnosti grupe u domenu produkcije vizuelnih radova postavljen je kao proces definisanja pravila, drugim rečima, jedan umetnički rad (crtež, fotografija, film, tekst) pokazuje kako se pravila formulišu i transformišu u delo ili rad (vizuelno stanje) i kako se iz vizuelne strukture čitaju (“Žuta knjiga”<sup>1143</sup>). Uvodni kolektivno pisani tekst uspostavlja polazne postavke-pretpostavke izvođenja “teorije” Grupe 143:

1137 Art&Language, “Pedagogical Sketchbook (AL)” (1975), iz: Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 91–101 i Roland Barthes, “Smrt autora”, iz: Miroslav Beker, (ed), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986, str. 176–180.

1138 Grupa 143, „Grupa 143 – jedinstvo“, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 65.

1139 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 42.

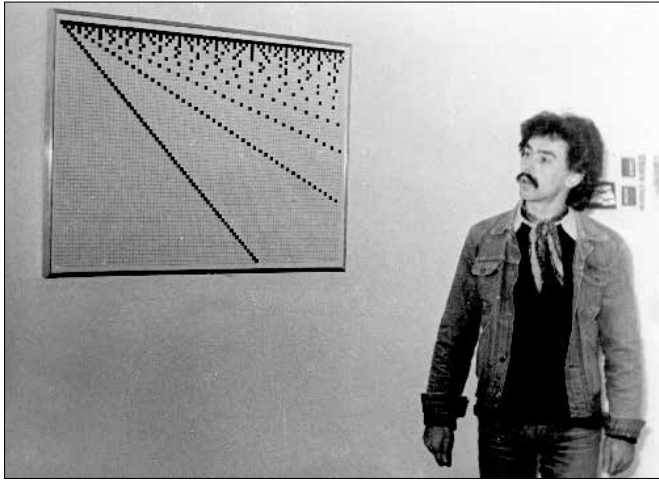
1140 W. V. O. Quine, “Dvije dogme empirizma”, *Domesti* br. 8, Zadar, 1983, str. 69–80; i W. V. O. Quine, “Objekt i značenje”, *Domesti* br. 4, Rijeka, 1984, str. 23–42.

1141 Boris Ejhenbaum, “Teorija formalne metode” (1925), iz: Aleksandar Flaker (ed), *Sovjetska književnost 1917–1932*, Naprijed, Zagreb, 1967, str. 315–354.

1142 Džozef Košut, “Umetnost posle filozofije”, iz: Mirko Radojičić (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 2–6.

1143 Grupa 143, *Žuta knjiga*, autorsko izdanje, Beograd, 1976–77.

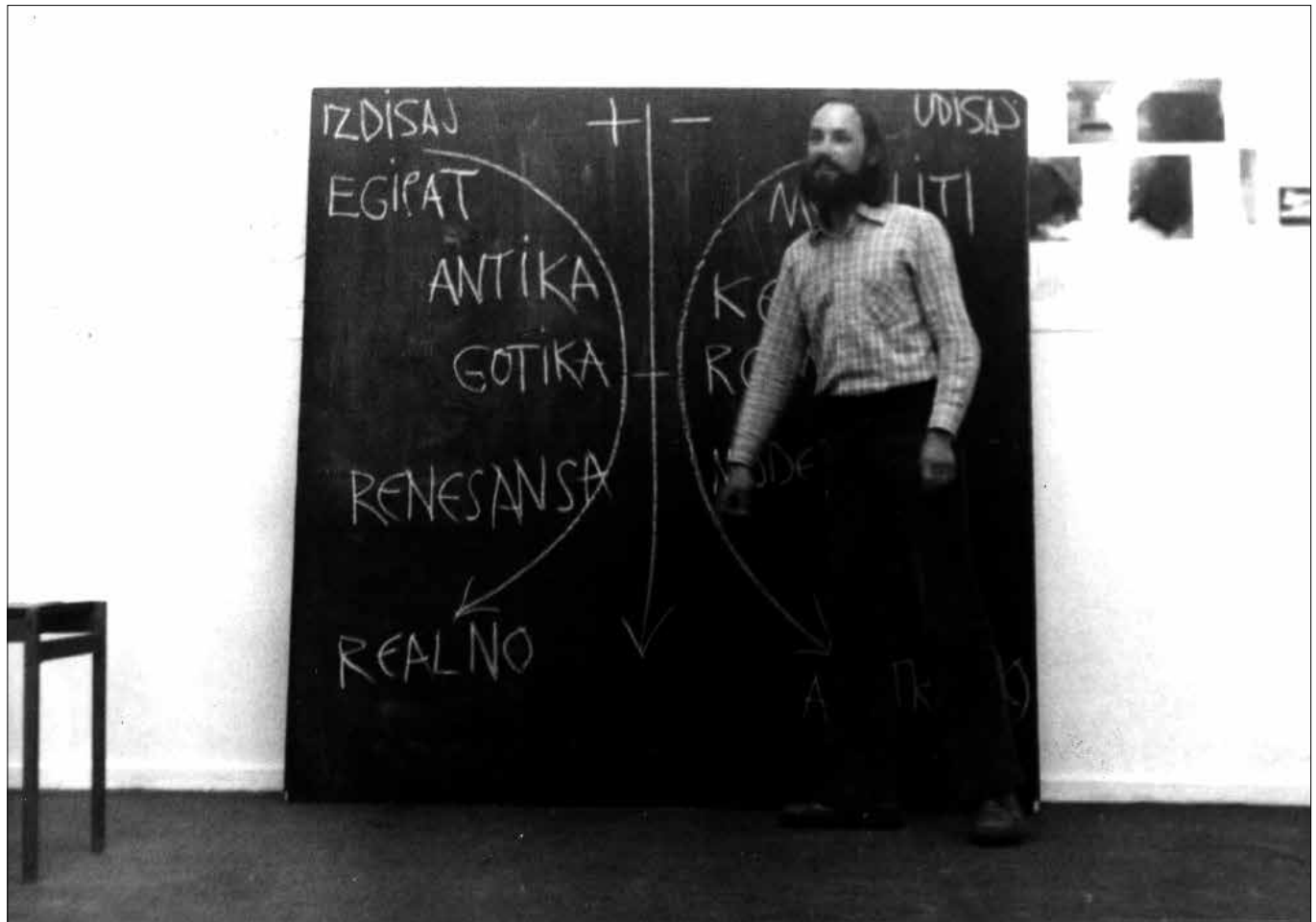




Paja Stanković, *Teorija broja*, izlaganje na Seminaru – Grupe 143, 1978.



Paja Stanković, *Koncert*, izlaganje na Seminaru – Grupe 143, 1978.



Marko Pogačnik, izlaganje na Seminaru – Grupe 143, 1978.

- A. analiza procesa
  1. analizu procesa je moguće izvršiti kroz:
    - a. analizu svih partikularnih slučajeva/mogućnosti transformacija
    - b. analizu u domenu opštih pojmova / na osnovu iskustva ili intuicije bez analize i poznavanja partikularnih slučajeva
    - c. analiza medijalnog slučaja analiza a. i b. / analiziraju se neki partikularni slučajevi u domenu opšteg mentalnog procesa
  2. analiza determinisanosti procesa:
    - a. razumevanje procesa: određenje dominantnih i sekundarnih znakova
    - b. predviđanje toka procesa: uočavanje odnosa dominantnih i sekundarnih znakova u strukturi
  3. svaki proces (niz elemenata) projektuje se na širi možda i na beskonačan skup procesa (nizova elemenata) / odnosno formiraju se metastrukture
  4. proces projektovanja je mentalne prirode i ogleda se kroz “prolazak” kroz konačan broj unutrašnjih stanja.<sup>1144</sup>

Dati tekst je istovremeno i uvod u konkretne vizuelno-sintaktičke analize i samo umetničko delo (tekst kao umetničko delo ili teorijska konstrukcija na mestu umetničkog dela). Iz ovako formulisanog grupnog rada i sličnih eksperimenata, na primer *Dominantne strukture*<sup>1145</sup> (1979), postavljen je problem teorijske analize pravila. Načelno je postavljen shematski model: (1) postulati i aksiome: pravila bez provere i analize prihvaćene u grupi, (2) konvencije: pravila koja su rezultat dogovora članova grupe, (3) definicije: izvedena deskriptivna pravila u procesu analize vizuelnih modela i odgovarajućih diskurzivnih korespondencija i (4) zakoni: pravila otkrivena ili primenjiva u fenomenalnim modelima, na koje subjekt nema uticaja (poredak optike, poredak uma, poredak svetlosti). Jedan od ciljeva grupe bio je da se pokaže da se pravila u umetničkom radu bez obzira na njihovu prirodu, mogu modelovati i realizovati sintaktičkim pravilima. Analogno Charlesu Morrisu,<sup>1146</sup> sintaktička pravila su pravila uređenja strukture, tj. pravila relacija bilo kakvih elemenata u strukturi i odnosa struktura. Autorefleksivni karakter<sup>1147</sup> rada sa pravilima vidi se u pokušaju da se svaki proces realizacije umetničkog rada prikaže kao generički i da se opiše shemama ponašanja i delanja.

Istraživanja Jovana Čekića<sup>1148</sup> su išla u smeru ukazivanja da su generički procesi konstituisanja vizuelnih crteža i dijagrama spekulativni oblici ponašanja i delanja uslovljeni interesima umetnika, a da je njegov zadatak da osnove i mehanizme kritički izloži i demonstrira. Koncept kritike je dat u terminima autokritike. Rad se autokritički usmerava na interese (vrednosti, opredeljenja za vrednosti) iz kojih je izveden. U tom smislu Čekićeve analitički metod je, pored formalno lingvističko-semiotičke osnove, bio filozofski, kulturološki i sociološki usmeren, sa ciljem da se ukaže na što veći broj nužnih ograničenja i determinisanosti sveta u kome umetnik deluje.<sup>1149</sup>

Složeni semantički model je razvio Paja Stanković u tekstu i seriji crteža, povezujući formalni transformacioni model (mogućeg sveta pravougaonih koordinata u svet polarnih koordinata) sa skupom stavova koji uspostavljaju reference između “geometrijske deskripcije” i “etičkog stava”:

- 1 o ravnoteži  
umerenost slabih uzdržavanje jakih
- 2 o zadovoljstvu labilne ravnoteže  
struktura mogućnosti ka predstrukturi
- 3 vidljiva linija predstavlja površinu  
nema smisla govoriti o nevidljivoj liniji
- 4 smer kretanja je smer kretanja  
smer kretanja je koji nije smer kretanja  
superponiranje smerova određuje površinu pravca kretanja
- 5 ništa
- 6 može se govoriti ne o kontinuitetu poluprečnika  
krivine /mogućnost da kriva bude definisana/ u smislu gradacije  
podstruktura /u skupovnom značenju/
- 7 kriva bi mogla biti jednoznačno definisan skup tačaka d samog sebe nepristupačan tačkama van krive.<sup>1150</sup>

1144 “Uvodni tekst”, iz: Grupa 143, *Žuta knjiga*, autorsko izdanje, Beograd, 1976–77, str. n.n.

1145 Grupa 143, *Dominantne strukture*, samizdat, Beograd, 1979.

1146 Čarls Moris, *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975.

1147 Katarin Mile, “Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti”, iz: Radojičić, M. (ed), “Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 8–12.

1148 Jovan Čekić, *Elementi vizuelne spekulacije* 1–2, knjiga umetnika, Beograd, 1975–76; Jovan Čekić, *Green Sketchbook*, knjiga umetnika, Beograd, 1977; Jovan Čekić, *Skice*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1979.

1149 Jovan Čekić, ..., iz: Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978, str. 38.

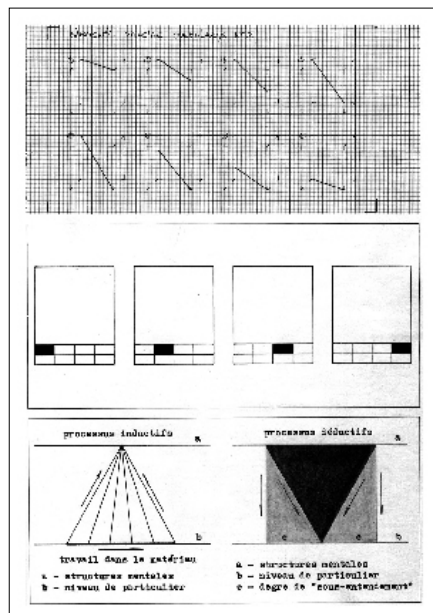
1150 Grupa 143, *Žuta knjiga*, samizdat, Beograd, 1976–77.



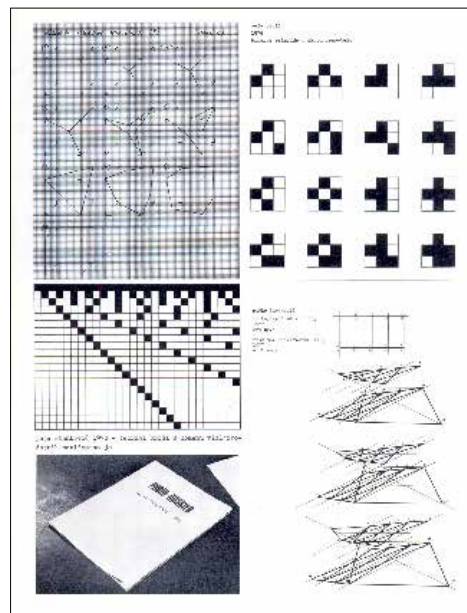
Grupa 143, razgovor o umetnosti, Galerija SKC-a, 1979.



Grupa 143, Instalacija na 10e Paris Biennale, Paris, 1977.



Grupa 143 (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), nacrti za 7e Paris Biennale, 1977.



Grupa 143 (Jovan Čekić, Maja Savić, Paja Stanković, Neša Paripović, Miško Šuvaković), nacrti za izložbu Nova umjetnička praksa, 1978.

Stankovićev tekst je tekst “nultog stupnja”, a to znači da je zasnovan na analitičkim i ispraznim (ili apriornim) iskazima. Verifikacija njegovih iskaza ne može biti iskustvena (sintetička), već samo analitička. To znači da smisao i značenje svake iskazne rečenice zavise od logike (pravila) upotrebe termina, a ne od referentnih relacija rečenice i mogućih svetova. Zatim, njegov tekst (iskaz označen brojem 1) iznosi etički stav. Etički stav je izveden kao analitička propozicija. Uvođenje etičkog stava se može dvostruko razumeti: (1) kao poremećaj u formalnom modelu (voljni stav naspram logički ispraznog stava) i (2) kao izraz interesovanja za Spinozine spise (etiku izvedenu po geometrijskim načelima). Stanković je u većini radova i tekstova racionalne propozicije doveo do njihovog ekstrema (tautologije, ispraznosti, odnosno apriornog transcendentnog zakona uma).

Semantičke aspekte tekstualne i vizuelne strukture Maja Savić je razvijala od autorefleksivnih specifikacija tipa:

- kvadratna šema određene gustine
- slučajan izbor tačaka
- kružnost<sup>1151</sup>

do poetskih formulacija zasnovanih na metaforizaciji formalnih deskripcija, analogijskom povezivanju aspekata različite prirode (*vizuelno i mentalno*, tj. *misaono i osećajno*) i asocijativnosti koja proizlazi iz složene čulne pojavnosti aksioloških i strukturalnih okvira rada. Na primer, uz diptih koga čine dve fotografije (ekser zakucan u drvo i ruka sa bubamarom) dat je tekst:

mišljenje prožeto osećanjima  
/ sve se oseća kao misao  
mišljenju razgovori oduzimaju  
važnost ozbiljnost istinu  
zapisana misao takođe gubi važnost  
ali ponekad stiče novu.<sup>1152</sup>

Navedeni tekst nije u sintaktičkoj, referencijalnoj, ali ni kontekstualnoj relaciji sa fotografijama. Relacije teksta i fotografija su u metaforičkoj drugostepenoj nadgradnji funkcija formalne deskripcije i opozicionom suočavanju aspekata dela. Tekst određuje širi smisaoni okvir i atmosferu rada, a ne pruža pravila izvođenja rada. Autorefleksivni formalistički model se naglašavanjem i uspostavljanjem arbitrarnih metaforičnih drugostepenih nadgradnji opisa i opisivanog transformiše u estetski kontemplativan model. Arbitrarnost relacija opisa i opisivanog produkuje ‘međusloj’ od koga se očekuje estetski, a ne teorijsko-eksplanatorni učinak. U radu Maje Savić procedure transformacije analitičkog metoda rada autorefleksivno se specifikiraju u produktivni (estetsko-proizvodni) metod rada:

O paralelnosti  
spojiti dva oblika znači ne samo  
osetiti da oni imaju nečeg zajedničkog već  
i razaznati prirodu odnosa koji upravljaju  
asocijacijama

asocijativni nizovi  
asocijacija koja počiva na analogiji.<sup>1153</sup>

Analitički autorefleksivni zahtevi izrečeni su stavom da spajanje dva oblika vodi razaznavanju karaktera odnosa koji upravljaju asocijacijama. Uslovi okvira produktivnosti su naznačeni stavom da je rad realizovan spajanjem dva različita oblika na osnovu asocijacija koje počivaju na analogijama. Koncept asocijacija je produktivni princip, zasniva se na konstruisanju i izvođenju relacija koje nisu ni nužne ni teleološke, već arbitrarne, slučajne, zasnovane na nejasnom prepoznavanju, pretpostavljenoj sličnosti, analogiji i razlici. Potvrda asocijativne relacije, na primer odnosa dva gola ženska tela ne verifikuje opis, već naprotiv, pridodati opis je označivačko redefinisavanje partikularnih relacija tela u ukazivanju na potencijalne bihevioralne odnose.

Petogodišnji rad Grupe 143 (14. mart 1975–februar 1980) pokazuje kako se iz primarnog koncepta autorefleksije formira analitički model umetničkog rada. Formiranje analitičkog modela je vodilo od: (1) rada sa partikularnim sintaktičkim shemama formalizacije vizuelnog, procesualnog i tekstualnog, preko (2) istraživanja konceptualnih, a ne medijskih distinkcija u umetnosti, do (3) formulisanja bazičnih rešenja autorefleksivnih implikacija građenja i upotrebe semantičkih modela. Partikularne sintaktičke sheme formalizacije vizuelnog pokazuju puteve koji vode izvan “vizuelne

1151 Grupa 143, *Žuta knjiga*, samizdat, Beograd, 1976–77.

1152 *Grupa 143*, Galerija Srećna nova umetnost, Beograd i Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1979, str. n.n.

1153 Miško Šuvaković, *Maja Savić, Radovi*, Galerija SKC-a, Beograd, 1982.

<p>SEPTEMBAR 86 : Sel LeWitt «Štavelni o konceptualnoj umetnosti» Ad Reinhardt «Umetnost — kao umetništvo uopšte, kao umetništvo uopšte, kao umetništvo uopšte» Ad Reinhardt «Dvadeset pravila za novu akademiju»</p> <p>OKTOBAR 85 : Grupa UHO (Marko Pogačnik) «Projekt UHO» Mirko Radojičić... Vlado Kopić «Text E»</p> <p>NOVEMBAR 85 : Robert Morris «Koleško o skulpturi» Dorothea Borch «Slikarstvo» Richard Serra...</p> <p>DECEMBAR 80 : Citiranje dnevničkih dnevnika Paula Kleera i dnevnika Eye Hease</p> <p>JANUAR 87 : Marcel Duchamp «Povodno» Rudolf Steiner Marcel Duchamp «Štaveljaci» Man Ray «Primer nove umetnosti čije dimenzije»</p> <p>FEBRUAR 87 : Kazimir Maljevič «Noprordmetni svet» (filozofski)</p> <p>MART 87 : Paul Klee «Podgoška beleženja» Paul Klee «Da sémica (Knjiga 1) Oka koje misli» (filozofski)</p> <p>APRIL 87 : Piet Mondrian «Klasifikacione kao stil» Theo Van Doesburg «Principi ne-hipotetičke umetnosti» (filozofski)</p> <p>MAJ 87 : Rudolf Steiner «Sustava umetnosti» (filozofski) Rudolf Steiner «Šta» Luce od tri predavanja održana u Rimu od 6. do 8. maja 1921.</p> <p>JUN 87 : Vasilije Kandinski «Eneji o umetnosti i umetniku — O pitanju forme» Johannes Itten «Analize starih majstora» (filozofski) Oskar Schlemmer «Metamorfika pleasa»</p>	<p>ZAJEDNICA ZA ISTRAŽIVANJE PROSTORA (Zoran Belić W., Dubravka Đurić, Norad Fotrović, Dragomir Pešić, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić i Miško Šuvaković)</p> <p>SEMINAR — PRIMERI TEKSTUALNE PRAKSE U VIZUELNIM UMETNOSTIMA DVADESETOG VEKA (čitanje tekstova)</p> <p>APRIL 85 : Studijna teksta — nacrti za istoriju tekstenog prostora u vizuelnoj umetnosti Teorija o umetnosti — analitička filozofija i semiotika</p> <p>MAJ 85 : Teorija o umetnosti — mitologija i društvene nauke</p> <p>JUN 85 : Teorija o umetnosti — mitologija i društvene nauke</p> <p>SEPTEMBAR 83 : Aleksandra Stanković konceptualna umetnost Ian Wilson «Konceptualna umetnost» Ian Wilson «Štaveljaci 2, 2 set»</p> <p>OKTOBAR 85 : Grupa UHO Jurgen Partenheimer «Šta je vizija stvarna / Fantazija točasti» Jurgen Partenheimer — tekstovi iz «Sign» no. 1, 1992.</p> <p>NOVEMBAR 85 : Haro Thoen Lehmann «Rizome i mitologija» Gilles Deleuze i Felix Guattari «U knjizi» (filozofski)</p> <p>DECEMBAR 85 : Postavki tekstovni visoke moderne — Richard Long, Hans-Joachim Füllon, Maria Nijssen, Ian Wilson, Jurgen Partenheimer, ...</p> <p>JANUAR 83 : Jacques Lacan «Kak tevi kenaps»</p> <p>FEBRUAR 86 : Sigmund Freud, Marica Desvada i Stanislav Brena</p> <p>MART 86 : Art Language «Art language» «Stavljanje u mapu i isparavanje» Ian Burn i M.C. Ramden «Liloga jezika» Ian Burn i Mel Narayan — iz knjige «Deleuze o analizi» (filozofski)</p> <p>APRIL 86 : Sigmund Freud i Ludwig Wittgenstein «Značenje o jeziku» (filozofski) Ludwig Wittgenstein «Predavanja i razgovori o jeziku, psihologiji i religioznom verovanju» (filozofski)</p> <p>MAJ 86 : Joseph Kosuth «Umetnost posle filozofije» Joseph Kosuth «Uvodna beleška američkog izložbeničkog kolektiva» Robert Rauschenberg Douglas Haller, Lawrence Weiner</p>
--	---

Predavanja se održavaju jedanaest mesečno.  
Predavanja i diskusija traju 30-45.  
Galerija Studentskog kulturnog centra, Maršala Tita 42,  
11000 Beograd, tel. 011.688 468

ZZIP, Seminar — Primeri tekstualne prakse u vizuelnim umetnostima dvadesetog veka, SKC, 1985—1987.



Seminar — Teorija u umetnosti — analitička filozofija i semiotika (Zoran Belić, Miško Šuvaković), SKC, maj 1985.



ZZIP: Nenad Petrović, Dubravka Đurić, Zoran Belić W., Miško Šuvaković, Mirko Radojičić, Marko Pogačnik, Beograd, 1986.

fenomenologije” u predvorja lingvističke i semiotičke analize. Rad sa sintaktičkim shemama se može označiti kao predsemiotički (ili označiteljski). Naglasak na konceptualnim, a ne medijskim distinkcijama, vodio je ka Dantoovoj ideji “sveta umetnosti”,<sup>1154</sup> ka uverenju da je umetnički rad determinisan konceptualno (konceptom semantike, konceptom istorije, konceptom aksiologije), a ne tehničko-medijski. Isti sintaktički primeri, primarno dati dijagramski ili tekstualno, realizovani su različitim medijima (tekst, crtež, slika, fotografija, film, performans) da bi se pokazalo da je koncept determinišuća konstanta, a fenomenalna prezentacija specifičnim medijem sekundarna varijabla. Problem značenja je tretiran u širokom rasponu od primarnih značenjskih sklopova (referenca, korespondencija), preko semantičkih uslova uspostavljanja produktivnog rada, do dekonstrukcije značenjskih naslaga istorijskih i aktuelnih institucija umetnosti. Tokom pet godina rada delovala je po programskim sekcijama, istražujući i raspravljajući: (a) medije<sup>1155</sup> (crtež, fotografija, film, tekst, govor, ponašanje) i (b) lingvističko-semiotičku prirodu vizuelnih sistema (rad na sintaksi,<sup>1156</sup> 1975–78; i rad na semantici,<sup>1157</sup> 1977–1980). Grupa 143 je težila razumevanju i lociranju granica sveta umetnosti kroz izradu teorijskih intertekstualnih interpretativnih modela. Izložbe Grupe 143 su bile u Galeriji Novoj<sup>1158</sup> (Zagreb, 1976), u Galeriji Civica<sup>1159</sup> (Modena, 1977), na *Bijenalu mladih* u Parizu<sup>1160</sup> (1977), u Galeriji SKC-a (1979) i u galeriji Loža<sup>1161</sup> (Kopar, 1980). Grupa 143 je u Galeriji SKC-a organizovala *Seminar*<sup>1162</sup> (1978), čime je učinjen obrt od umetnosti kao materijalne produkcije umetničkih dela ili izricanja stava kao umetničkog, estetskog ili političkog gesta ka sistematičnom teorijskom istraživačkom radu izvan umetnosti, ali sa polaznim intencijama sveta umetnosti. U kontekstu delovanja Grupe 143 realizovane su i tri problemske retrospektive jugoslovenske konceptualne umetnosti: *Primeri analitičkih radova*<sup>1163</sup> (1978), *Primeri druga skulptura: 1961–1979 / od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora*<sup>1164</sup> (1980) i *David Nez – Rad 1968–1973*<sup>1165</sup> (1981).

### ZZIP: teorija u umetnosti

ZZIP (Zajednica za Istraživanje Prostora) je neformalna institucija osnovana u Beogradu 1982. godine. ZZIP nije zamišljen i konstituisan kao grupa umetnika, već kao “zajednica” u čijem kontekstu su umetnici i teoretičari umetnosti mogli da razgovaraju o umetnosti i da razvijaju, odnosno proizvode teorijske diskurse u umetnosti i o njoj. ZZIP je imao odlike debatne platforme i ukazivao se kao nadgradnja umetničke delatnosti teorijskim raspravama na samom graničnom prelazu poznog modernizma u postmodernu. Oblici egzistencije zajednice bili su interni razgovori, javne izložbe i seminari, kao i publikovanje nezavisnog teorijskog časopisa *Mentalni prostor*.

ZZIP se ukazuje u kontinuitetu postavangardnih eksperimenata i grupa šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, tako da njegov prvi period rada od dve do tri godine karakteriše otvoren susret i dijalog pripadnika i nastavljača različitih konceptualnih linija u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti. U Zajednici su saradivali autori čiji je rad bio povezan sa grupom OHO i Družinom u Šempasu (Marko Pogačnik), grupom KÔD (Mirko Radojičić, Miroslav Mandić), Grupom 143 (Maja Savić, Paja Stanković i Miško Šuvaković), redakcijom likovnog programa SKC-a s kraja sedamdesetih godina (Nenad Petrović, Zoran Belić W), novosadskom Tribinom mladih (Darko Hohnjec), grupom muzičara minimalista OPUS 4 (Lazarov Miodrag Pashu), kao i individualni autori-saradnici Dubravka Đurić, Dragan Pešić, Slobodanka Stupar, Ruža Petrović, Jadranka Mihić itd.

Nakon 1984. godine ZZIP je delovao saradnjom šest saradnika, a organizaciju rada su sprovodili Zoran Belić W., Dubravka Đurić i Miško Šuvaković, dok su Nenad Petrović (Blarikum), Marko Pogačnik (Šempas) i Mirko Radojičić (Bukurešt, Novi Sad, Dižon) uzimali učešće u koncipiranju i realizaciji pojedinih projekata. U drugom periodu rada uspostavljena je

1154 Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* LXI, 1964, str. n.n.

1155 *Grupa 143*, SKC, Beograd, 1979; i *Grupa*, Galerija Srećna nova umetnost, Beograd i Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1979.

1156 *Grupa 143*, *Žuta knjiga*, autorsko izdanje, Beograd, 1976–77.

1157 *Grupa 143*, *Islamski paterni*, autorsko izdanje, Beograd, 1977–78.

1158 *Grupa 143*, Galerija Nova, Zagreb, 1976.

1159 Videti u: Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), *Avanguardia e sperimentazione 1977 – le piu avazate ricerche artistiche jugoslave*, Galleria Civica, Modena, 1977, str. 20–22.

1160 *Grupa 143* (Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), *10e Biennale de Paris*, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977, str. 138–139.

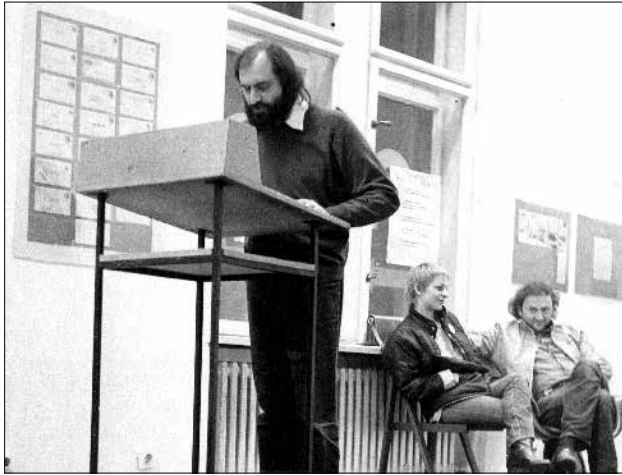
1161 *Grupa 143*, Galerija Loža, Kopar, 1980.

1162 Na seminaru su učestvovali: Boris Demur, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Paja Stanković, Darko Hohnjec, Maja Savić, Bojan Breclj, Biljana Tomić i Marko Pogačnik. Videti: *Seminar*, SKC, Beograd, 1978.

1163 Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a i Galerija Nova, Beograd i Zagreb, 1978; Ješa Denegri, “Primeri analitičkih radova” (1978), iz: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003, str. 168–170.

1164 Miško Šuvaković (ed), *Primeri druga skulptura: 1961–1979 / od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora*, Galerija SKC-a, Beograd, 1980; Ješa Denegri, “Druga skulptura – primeri 1961–1979” (1980), iz: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003, str. 199–202.

1165 Miško Šuvaković (ed), *David Nez – 1968–1973*, Galerija SKC-a, Beograd, 1981.



Lazarov Miodrag Pashu,  
*Umetnost umesto umetnosti i filozofije: igra 6 čitanja*, SKC, 1983.



Seminar - Ludwig Wittgenstein  
(Matjaž Potrč, Nenad Mišćević, Miško Šuvaković), SKC, maj 1986.



Seminar – Jacques Lacan (Miško Šuvaković, Nenad Mišćević, Zoran Belić, Matjaž Potrč, Radoman Kordić), SKC, januar 1986.

saradnja sa nizom teoretičara, estetičara i filozofa: estetičarima Milanom Damnjanovićem, Alešom Erjavcem, Vandom Božičević i Hainzom Paetzoldom, analitičkim filozofima Matjažom Potrčem i Nenadom Miščevićem, etnologom Ninom Seferović (koja je realizovala prvu muzejsku postavku ZzIP-a), kao i lakanovskim teoretičarem Radomanom Kordićem.

Rad i egzistenciju ZzIP-a treba shvatiti pre kao intelektualni, estetički i teorijski, a ne umetnički i estetski projekt. Prvih godina (do 1984) delatnost ZzIP-a je imala karakter intelektualnog pokreta ili teorijske, umetničke i kulturalne reakcije na intelektualnu teoriofobičnost i neokonzervativizam<sup>1166</sup> eklektičkog postmodernističkog i neoekspresionističkog slikarstva, da bi se u periodu između 1984. i 1989. godine kristalisala u efikasnu teorijsku i istraživačku zajednicu usmerenu na preispitivanje i konstruisanje otvorenog i dinamičkog polja teorijske rasprave<sup>1167</sup> o umetnosti i u umetnosti.<sup>1168</sup>

Problem i tema rasprava ZzIP-a bio je usmeren na istraživanje i interpretaciju konteksta umetnosti i funkcija konteksta u definisanju i produkciji otvorenog, tj. ambijentalnog i performerskog, umetničkog dela. Za ZzIP umetničko delo nije bilo sam objekt (objekt, situacija ili događaj) već strukturalna, značenjska i aksiološka povezanost objekta (predmeta, situacije ili događaja) sa kontekstima iz kojih je objekt izveden, od čijih aspekata je načinjen i u kojima se očekuje njegov diskurzivni, estetski, kognitivni ili kontemplativni učinak.

U spisima, razgovorima i predavanjima ZzIP-a razmatrani su koncepti bitni za razumevanje statusa teorije u umetnosti: analiza i analitički rad, analitički diskurs, spekulativni i produktivni diskurs, polje rasprave, teorija umetnika i teorija u umetnosti.

Pojam analize je definisan zamislama istraživanja. Istraživanje je razvojni i interaktivni spoznajno-teorijski model zasnovan na lociranju, specifikaciji, deskripciji, objašnjenju i interpretaciji problema. Definirati rad u umetnosti u terminima istraživanja znači pretpostaviti da kontekst umetnosti, pored estetsko-kontemplativnog, sadrži i sazajni potencijal. Sazajni potencijal umetnosti se ne može svesti samo na "kulturalne" ili "nekulturalne" parametre, već se mora posmatrati kao fenomenalna, strukturalna i aksiološka uređenost kulturalnih i nekulturalnih produktivnih parametara. Nekulturalnim parametrima se nazivaju prostorni, vremenski, materijalni (tekstura, boja, vrsta materijala) i drugi, perceptivnim putem dostupni, aspekti umetničkog rada. Nekulturalni parametri su ontološki parametri, čija pojavnost, izgled, osobine i oblici recepcije ne zavise od znanja, volje ili interesovanja autora i posmatrača. Kulturalni parametri umetničkog rada su aspekti umetničkog rada koji su funkcija intencija, znanja, uverenja, želja ili složenih intertekstualnih (kulturalnih) značenjskih modusa. Nekulturalni parametri su realistički, a kulturalni su relativistički. Istraživanje se naziva analizom u dva slučaja: (1) kada se zasniva na procedurama ustanovljenja distinkcija između pojavnosti, koncepata i funkcija umetničkog rada i rada u umetnosti i (2) kada se zasniva na modelima analognim analitičkim propozicijama. Analitički umetnički rad je "teorijski objekt", tj. umetnički rad načinjen da bi se istražila, testirala ili pokazala neka realna ili relativna svojstva umetničkog rada, rada u umetnosti i sveta umetnosti. Analitički umetnički rad je "analitički" po tome što svojstva umetnosti razlaže na karakteristična značenjski (spoznajno) vredna svojstva i njihove relacije, ili po tome što je konstituisan na analitičkim propozicijama, odnosno, shemama logičke ispraznosti i tautologije. Analitički diskurs je drugostepeni diskurs (metajezik) čiji plan i sadržaj čine lokacije, specifikacije, opisi, objašnjenja interpretacije umetnosti: (1) ukazivanjem na distinktivna svojstva objekta analize, (2) ukazivanjem na analitičku prirodu propozicija umetnosti i (3) pozivanjem na teorijske modele, rasprave, argumentacije i shematizacije analitičke filozofije. "Lokacijom" se naziva uočavanje problema (objekta) i njegovo prepoznavanje u datom kontekstu. "Specifikacijom" se naziva zapis i shematski prikaz uočenih i postavljenih lokacija problema. Procedure "lokacije" i "specifikacije" konstituišu objekt teorije. Objektom se naziva: (a) realna referenca teorije, znači sam objekt, situacija, događaj, tekst i (b) diskurzivni podaci dobijeni procedurama lociranja i specifikiranja. Analitički diskurs ishodišno i eksplicitno razlikuje: realnu referencu, diskurzivni objekt teorije i subjekta teorije.

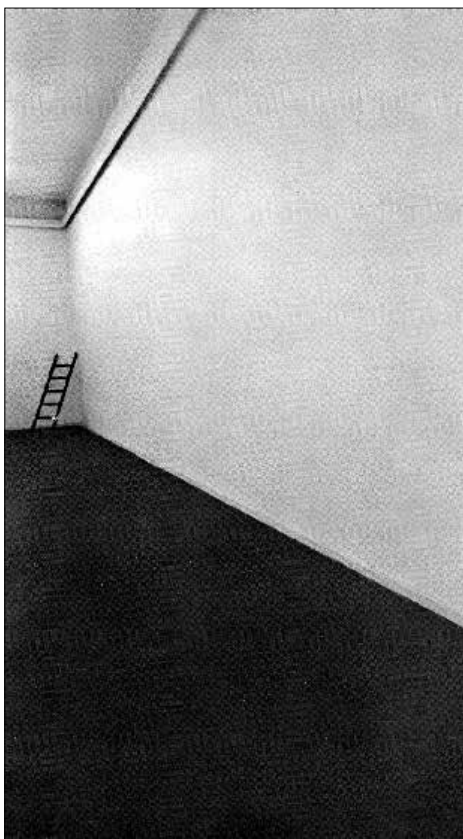
Subjektom teorije se naziva "hipotetički glas" koji govori diskursom i iz diskursa. Retorika analitičkog diskursa je oslonjena na analitičku filozofiju i pronaučni objektivizam. Analitički diskurs karakteriše odsustvo spekulativne i višeznačne upotrebe termina, koncepata i modusa izlaganja, on teži jednoznačnoj argumentaciji svodljivoj na prepoznatljivi kontekst izlaganja. Opis (deskripcija) je shematizovano prikazivanje realnog objekta (reference) teorije. Opis na osnovu lokacija i specifikacija (objekta teorije) prikazuje, može se reći i odslikava, realni objekt koji teorija

1166 Ješa Denegri, Jovan Despotović, Jadranka Vinterhalter (eds), *Umetnost osamdesetih*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983; Ješa Denegri, Bojana Pejić, Tahir Lušić, Mileta Prodanović (eds), "Era postmodernizma – umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983; i Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979–1989 u Srbiji*; Prometej, Novi Sad, 1995.

1167 Održan je seminar u Galeriji SKC-a: *Seminar – primeri tekstualne prakse u vizuelnim umetnostima dvadesetog veka (čitavanje tekstova)* u trajanju od aprila 1985. do juna 1987. Na *Seminaru* je anticipirana i postavljena zamisao sistematičnog izučavanja teorije u umetnosti, odnosno *teorijske škole* u kontekstu umetničke prakse i galerijskog rada. Seminar su vodili Zoran Belić i Miško Šuvaković, a saradivali su Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Milan Damnjanović, Radoman Kordić, Nenad Miščević, Matjaž Potrč.

1168 Objavljena su četiri broja časopisa *Mentalni prostor*: br. 1 (1982); "Transformacije umetnosti" i "Pojam lepo u novoj umetnosti", br. 2 (1984); „Kulture Istoka – vizuelne umetnosti Zapada XX veka“, br. 3 (1986); i "Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti", br. 4 (1987). Takođe, objavljen je i niz tekstova o raspravama lakanovske teorijske analize: Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.





Zoran Belić W., *5 stepenica ni iz čega/5 stepenica ni u šta / ili / Praznina*, Galerija SKC, 1984.



Zoran Belić W., *Krug sedam dana*, performans, 1980.



Zoran Belić W., *Vežba – Budin bušido*, Etnografski muzej, 1986.

analizira. Procedure objašnjenja, pored lociranja, specifikacije i opisa realnog i teorijskog objekta, teže da razjasne uzroke, namere, ciljeve i funkcije objekta, tj. problema umetnosti koji se istražuje. Formalno govoreći, lociranje, specifikacije i opisi nude “kako” objekta: kako je objekt nastao, kako se ukazuje, kako funkcioniše, kako se pokazuje u recepciji, a objašnjenje pokazuje i traži odgovor na pitanje “Zašto je objekt takav, na taj način načinjen, uočen itd?” Objašnjenje može da bude dato u funkciji tri različite grupacije kriterijuma:

- uvažavanje pronađenih ili ponuđenih argumenata – objašnjenje se zasniva na aspektima realnog ili teorijskog objekta,
- objašnjenje je pokušaj rekonstrukcije gledišta (pozicije) subjekta ili skupa subjekata koji su konstituisali realni objekt analize – Danto govori da je za njega kriterijum istinitosti objašnjenja
- umetničkog rada podudarnost estetičarvog objašnjenja i stava (stejtmenta, gledišta, prve interpretacije) umetnika koji je načinio rad, i
- objašnjenje je interpretacija realnog objekta i objekta teorije sa stanovišta teorijskog gledišta
- istraživača (interpretatora) – to znači da jedan te isti realni objekt može biti u različitim teorijama
- na različite načine interpretiran, na primer, interpretacija plave monohromne slike sa stanovišta –realističke teorije direktne percepcije i sa stanovišta relativističke simbolički orijentisane teorije
- nije ista. Interpretacija, postavljajući realni objekt za objekt teorije, vrši njegovo prilagođavanje
- nteresima, pravilima, uverenjima, shematizacijama i procedurama konteksta u kome je teorija ustanovljena.

Spekulativni i produktivni diskursi su neanalitički diskursi koji se definišu kao evolucija ili transfiguracija interpretativnih diskursa. Spekulativni diskurs je u referentnom odnosu sa realnim objektom ili proizvodi fiktivni (kvaziontološki, intencionalni) objekt. U spekulativnom diskursu objekt teorije se transformiše na diskurzivnom planu, uvažavajući ili ne uvažavajući logiku diskursa, konsistentnost diskurzivnih aspekata i relacija aspekata i konteksta. Produktivni potencijal diskursa otkriva se kroz subverzije realnog objekta, odnosno kroz definisanje objekta diskursa kao fiktivne ili potencijalne diskurzivne tvorevine. Spekulativni diskursi su diskursi (tekstovi) naglašene intertekstualnosti, tj. zasnivaju se na uverenju da su značenja diskursa određena njegovim relacijama sa drugim diskursima i tekstovima. U spekulativnom diskursu su naglašeni momenti arbitrarnosti ili relativnih kontekstualnih funkcija uspostavljanja značenja. Spekulativni diskurs je produktivan pošto u sebe upija mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj, suočavajući različite tačke gledišta (rakurse) rasprave.

Sintagmu “polje rasprave” određuju reči “polje” i “rasprava”. Koncept “polje” izveden je iz rasprave odnosa različitih gledišta, diskurzivnih okvira i teorijskih izvora u zajednici. U ZzIP-u izdvajaju dve pozicije bitne za razumevanje koncepta označenog terminom “polje”: (1) zamisao fenomenološke “sinteze” Nenada Petrovića i (2) zamisao rizomatičnog “polja” Zorana Belića i Miška Šuvakovića.

Pojam “sinteze”, kako ga eksplicira Nenad Petrović, odgovara transformaciji pojedinih umetnosti, načelno “čulno” determinisanih u sveobuhvatniji koncept koji pojedine umetnosti povezuje (medijski ili, preciznije, intermedijski) kroz transformaciju “čulne karakterizacije” u “duhovnu kartakterizaciju”. Petrović koristi termin “integracija” da bi tehnički odredio mogućnost rekonstituisanja kulturalne sfere (pojedinačnih disciplina) u jedinstven koncept posredstvom rada u umetnosti.

Nasuprot Petrovićevoj koncepciji, Belić i Šuvaković su razvili *model polja* koji duguje shemama: mape,<sup>1169</sup> rizoma<sup>1170</sup> i matematičke matrice ili mreže. Petrovićev diskurs je spekulativni i produktivni diskurs u tradiciji zapadne humanističke metafizike, a naša shematika odgovara koncepcijama postanalitičkih i poststrukturalističkih diskursa. Polje je shema (struktura) čiji elementi su u međusobnim direktnim ili indirektnim relacijama. Mapa prikazuje prostorne odnose geografskih lokacija. Rizom je kvazibiološki model kojim se opisuje i prikazuje sistem u kome je svaki element sistema u relaciji sa drugim elementima sistema. Bilo koja tačka na rizomu može biti povezana sa bilo kojom drugom tačkom. Matematička matrica pokazuje uređeni odnos brojeva ili algebarskih članova u horizontalne redove i vertikalne kolone, pri čemu je bitnost (svojstvo, smisao, značenje) jednog elementa funkcija njegovog mesta i indeksa koji označava mesto u matrici. Mreža je istovremeno ribarska mreža u kojoj su čvorovi međusobno direktno-indirektno povezani u jedinstveno tkanje, ali i shematizacija različitih matematičkih disciplina, poput topologije i teorije grafova. Zamisao polja je uvedena kao tehnički termin koji pokazuje da umetnost nije “homogeno telo”, već heterogena i strukturalna relaciona konstelacija. Umetnost za nas, metaforično govoreći, nije bila data kao ontologija tela (ontologija slike, skulpture, ambijenta ili performansa), već kao ontologija relacija različitih medijskih i konceptualnih shematika koje rezultiraju umetničkim delom i radom (konceptualnim efektima).

1169 Charles Harrison, “Mapping and Filing”, iz: Ann Seymour, *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 14–16.

1170 Uspostavljeno je prevođenje, čitanje i analiza spisa Gillesa Deleuzea, Felixa Guattaria, “O liniji”, *Mentalni prostor* no. 4, Beograd, 1987, str. 92–95. preuzeto iz: Gilles Deleuze, Felix Guattari, *On Line*, Semiotext(e), New York, 1983.

Koncept “rasprave”, kao pomak od analitičkog diskursa. “Raspravom” se naziva skup diskursa koji sa potencijalnih i aktuelnih gledišta prezentuju objekt rasprave, suočavajući njegova različita viđenja. Rasprava se zasniva na produkciji i lociranju razlika i raskola. Shematski posmatrano, “analitički diskurs” može biti: (a) kritika drugog diskursa ili autokritika diskursa iz koga se sprovodi analiza, (b) traženje osnovnih i elementarnih atomskih stavova koji su osnova specifične teorije, gledišta, diskursa i (c) primena (naturalizacija) postojeće teorije (sintaktičke, semantičke, estetičke i psihološke) u konstituisanju diskursa istraživanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretacije, tj. “naturalizacijom” diskursa naziva se uvođenje ili provođenje diskursa kroz neku specijalističku i definisanu teorijsku ili eksperimentalnu disciplinu (nauke ili filozofije). Nasuprot analitičkom diskursu, rasprava može biti:

- (1) interpretacija objekta sa jednog utvrđenog stanovišta, pri čemu objekt nije autonoman u odnosu na stanovište diskursa, već je njegov produkt,
- (2) interpretacija objekta diskursa sa dve ili više tačaka gledišta, pri čemu objekt može biti: (2.1) realni objekt diskurzivno lociran u interpretaciji, (2.2) produkt jednog gledišta ili (2.3) produkt različitih gledišta u raskolu, nesvodivih razlika,
- (3) interpretacija objekta diskursa sa dve ili više tačaka gledišta, što znači da se u diskursu javlja i više objekata rasprave, kao i više subjekata (glasova) – načelno, ovakva rasprava odgovara dekonstrukciji.

Rasprava može biti određena i kao kombinatorika naznačenih slučajeva, ali raspravu ne određuje fiksni odnos prvostepenog i drugostepenog (meta)diskursa, već relativno slobodno kretanje u hijerarhiji diskursa. Analitički diskurs je reduktivan diskurs, dok je diskurs rasprave produktivan diskurs. Analitički diskurs vodi redukciji retorike, arbitrarnosti i višeznačnosti kroz uvažavanje kriterijuma konsistentnosti i korespondencije. Analitički diskurs se verifikuje proverom konsistentnosti u odnosu na kontekst iz koga se izlaže i proverom referentnih relacija diskursa i objekta diskursa u odnosu na realni objekt izvan diskursa. Rasprava u jednom diskursu produkuje različite relacije konsistentnosti pošto ukazuje na različite tačke gledišta i kontekste, odnosno, realni objekt izvan diskursa se dovodi u referentne relacije sa više različitih objekata diskursa. Rasprava uključuje i dimenziju “kriterijuma odziva na diskurs”. Rasprava u dalekoj generičkoj liniji vodi poreklo iz interaktivnosti dijaloga, pa se uzima u obzir odnos različitih glasova u diskursu.

Poljem rasprave se naziva rasprava koja se formalizuje kroz shematiku polja, tj. relacionog modela različitih i raskolnih diskursa. U ZzIP-u sintagmom “model polja” označena je teorijska rasprava umetnosti, koja započinje u kontekstu umetnosti i u relaciji je sa primerima individualnih disciplina, gradeći kompleksne mreže referentnih relacija umetnosti, mita, filozofije i nauke.

Teorija umetnika je primarno autorefleksivni ili autopoetički diskurs kojim umetnik razmatra, opisuje, objašnjava i interpretira svoj produktivni rad u specifičnom mediju, disciplini ili modelu rada. Teorijski diskurs umetnika javlja se (1) kao inkorporiran u umetnički rad, na primer, rad demonstrira teorijski model ili diskurs daje okvire za razumevanje dela, (2) paralelno umetničkom radu, opisujući i objašnjavajući kontekst razmišljanja, konceptualizacija i vrednovanja umetnika, (3) kao širi diskurzivni okvir sveta umetnosti kome umetnik pripada i sa kojim se identifikuje.

Pojam “teorija u umetnosti”, kako je naznačen i izveden u ZzIP-u, označava složeno polje raznorodnih diskursa koji su u intertekstualnim, interslikovnim i intersubjektivnim međurelacijama sveta umetnosti i kulture. Zamisao “teorije u umetnosti” izvedena je iz zaključaka o prirodi sveta umetnosti i iskustva rada sa teorijskim modelima umetnosti: (a) svet umetnosti je “smeša” fenomenalnosti i diskursa različitog kontekstualnog porekla, (b) umetničko delo nije samo pojavnost objekta, već je, kao što je i Arthur C. Danto<sup>1171</sup> pisao, naše znanje istorije umetnosti, poznavanje kulture, teorije ideja i (c) naš teorijski rad više nije bio prateći ili ravnopravni deo umetničke produkcije, već je stekao izvesnu autonomiju u odnosu na produkciju umetničkih radova, zadržavši distancu i u odnosu na estetiku, filozofiju i teoriju umetnosti. Činjenica da su spisi, predavanja, analize i rasprave postale autonomne u odnosu na produkciju dela značila je da se kontekst diskursa sveta umetnosti, kome su akteri ZzIP-a pripadali, može posmatrati kao spoljašnji (objektno odeljeni) skup ili mreža različitih diskursa različitog konteksta, istorije i značenja. Specifični diskurzivni konteksti su mogli da budu međusobno nezavisni, da imaju presečne (zajedničke) domene, da se poklapaju, da budu sličnog ili različitog porekla, da pripadaju različitim dijahronijskim linijama, ali da se u određenom trenutku dovode u međusobnu vezu. Naznačena shematika se vremenom usložnjavala i komplikovala u sve neprozirnije mreže diskursa u umetnosti.

Na pitanje “Šta su izrazi ‘teorije u umetnosti’ u kontekstu rada ZzIP-a?” ponuđen je odgovor: tekstualna praksa, te analiza i fenomenologija prostora.

Tekstualnom praksom se naziva rad sa tekstom i produkcija teksta. Jedan od medija izražavanja saradnika ZzIP-a je tekst, on se shvata kao medij analogno mediju slikarstva, filma, fotografije ili ambijenta. U sledećem koraku zamisao teksta, definisana kao okvir značenjske shematike dominantno diskurzivnog karaktera, primenjena je i na vantekstualne fenomene. Po uzoru na shematiku teksta istraživani su i produkovani vizuelni modeli (crtež, fotografija,

1171 Arthur Danto, “The Artworld”, iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.

film, instalacija, ambijent, performans). U tom smislu karakteristični su ambijenti-instalacije Zorana Belića i teorijski performansi Miodraga Lazarova Pashua.

Pod fenomenologijom prostora, u terminologiji zajednice, razumeju se dve "pojavnosti" prostornog rada: (a) fizički trodimenzionalni prostor situacije (instalacije, ambijenta) i događaja (performansa, akcije) i (b) kompleks metaforičnih upotreba termina "prostor" kojima se označavaju i opisuju stanja uma (mentalni, duhovni prostor) ili teorijske konstrukcije koje imaju karakter obuhvatajućih shematizacija (kontekst, domen, skup). Na primer, Belićeve instalacije pokazuju da umetnički rad funkcioniše kroz ambivalentnost značenjskog (tekstualnog) i prostornog (fenomenalnog), bez obzira koji su parametri rada u datom trenutku dominantni. Mogu se izvesti tri teorijske konsekvence:

- (1) polarnost značenjskog i fenomenalnog odgovara metafizičkoj dihotomiji duha i materije, forme i sadržaja, muškog i ženskog, označitelja i označenog,
- (2) elementi značenjskog i fenomenalnog elementi su strukturalne kombinatorike u polju dejstva umetničkog rada
- (3) razlikovanja značenjskog i fenomenalnog su hipotetičke teorijske analize koje rekonstruišu funkcije, a ne ontologiju umetničkog rada.

Prva pozicija se može nazvati tradicionalnom, druga strukturalističkom, a treća analitičkom.

Rad ZzIP-a nije usmeren samo na produkciju (teksta, prostora) i odgovarajuću spoznaju, već na realativno autonomni spoznajno-teorijski rad u umetnosti i o umetnosti. Termin "polje" u sintagmi "polje analize" znači da nije u pitanju konstituisanje homogene analitičke teorije, već relaciono povezivanje specifičnih analitičkih shematizacija (i rezultata) u kontekstu zajednice.

Bitno je uočiti linije transformacije "analitičkog diskursa", karakterističnog za konceptualnu umetnost, u "diskurs polja rasprave", karakterističnog za postfenomenološki i poststrukturalistički rad i delovanje ZzIP-a.

### Nenad Petrović: teorija i praksa ambijentalne umetnosti

Nenad Petrović (1952–2002) je delovao u međuprostorima vajarstva, ambijentalne umetnosti, konceptualne umetnosti i fenomenološke filozofije, a posebno je razrađivao status i funkcije "teorije u umetnosti" i filozofije ambijentalnosti (celovitih, interdisciplinarnih i integrativnih prostora). U Beogradu je studirao vajarstvo na Fakultetu likovnih umetnosti, gde je bio prvi student koji je magistrirao sa teorijsko-filozofskim radom u vajarskoj klasi. Živeo je u gradu Blarikumu u Holandiji. Studirao je na doktorskim studijama filozofiju i estetiku na Amsterdamskom univerzitetu tokom osamdesetih godina XX veka.

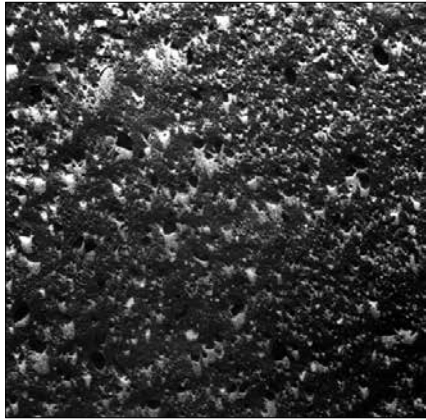
Petrovićev umetnički i teorijski rad započinje u poznoj konceptualnoj umetnosti problematizacijom i transformacijom autonomnog umetničkog vajarskog stvaranja u filozofiju prostora. Prvi realizovani ambijenti su dela *Tamni objekt* (SKC, 1977) i *Otvoreni objekt – početak pejzaža* (Fakultet likovnih umetnosti, 1977). *Tamni objekt* je izveden u zatamnjenom galerijskom prostoru. Postavljene su u tamni prostor skulpture ili završeni/nedovršeni skulptorski komadi koji su tumačeni kao "elementi" lebdenja. Petrović je pošao od pretpostavljene transformacije modernističke skulpture kao statičnog objekta u prostorni događaj kojim se unutrašnjost pojedinog trodimenzionalnog komada otvara u prostor izlaganja, stvarajući čulno-pojavni kontinuum između unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora. Petrović je transformaciju objekta u ambijent opisao modelom četiri "mitska" elementa, odnosno četiri mitske situacije:

1. lebdilice
2. lebda
3. lebdenja
4. energije.<sup>1172</sup>

Ova četiri koncepta su označila teorijski postavljeni model stvaranja i istraživanja "ambijentalnosti", te prostornih produkcija između pojavnosti sveta-tela-duha. Lebdilicom je imenovao objekt, tj. u širem smislu materiju. Lebdenjem je označio stanje materije. Energija je ono što čini mogućim transformacije i prelazak iz stanja ili situacije u drugačije stanje ili situaciju. Lebdom je anticipirano ono ka čemu se odvija transformisanje materije:

u beskonačnom nizanju pokreta koji podražavaju osnovni smisao promene leže mehanizmi lebdilice, svaka vrsta fiksacije u tom smislu u bilo kom pravcu je krajnje besmislena.  
 prostor višeslojan, višesmeran, pokretljiv.

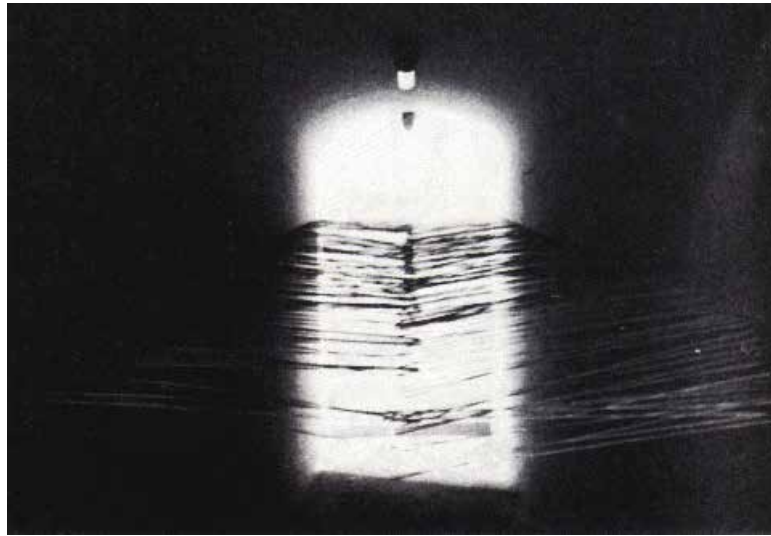
1172 Nenad Petrović, *Skica L.L.L.E*, Galerija SKC-a, Beograd, nedatirano (verovatno 1977–78).



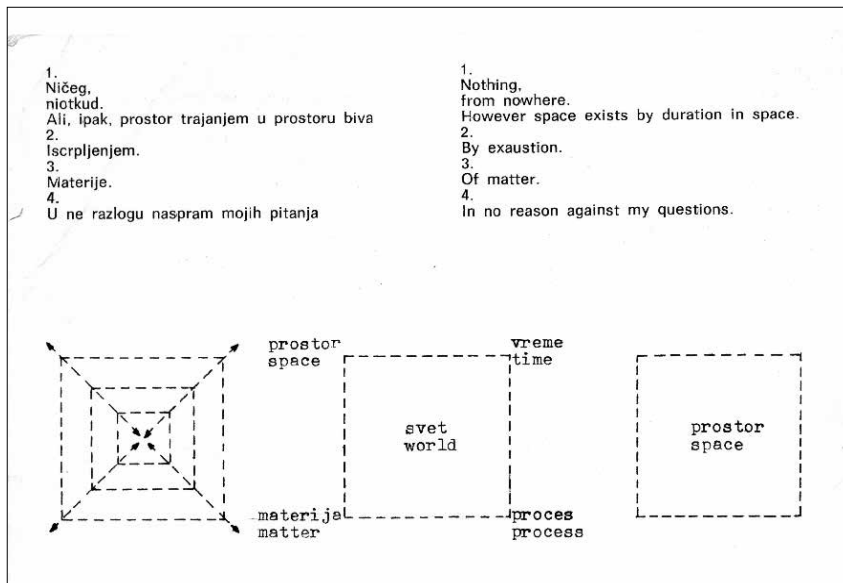
Nenad Petrović, *Lebdenje*, 80-e.



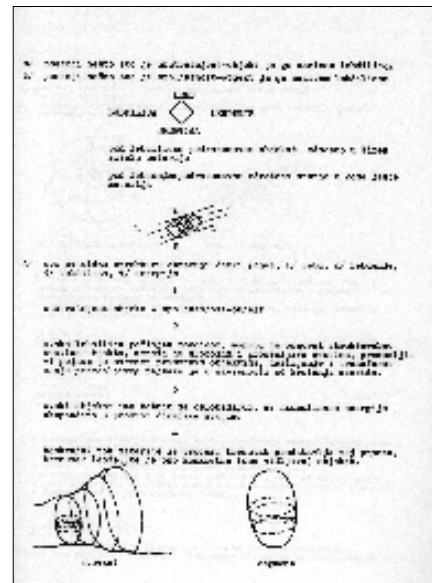
Nenad Petrović, *Predavanje*, oko 1983.



Nenad Petrović, *Ambijent*, Palazzo Bianco, 1979.



Nenad Petrović, *Fragment 2*, 1981–81.



Nenad Petrović, *Iz knjige o ambijentima*, 1979.

lebdjenje je stanje u kome jeste svakolikost, samo se unutar njega i samo njega može sagledati suština i svih ostalih procesa i stanja u fazama, sve do uspostavljanja LEBDA.<sup>1173</sup>

Petrović je ovakvom raspravom transformacije skulpture u ambijent i ambijenta u koncept “sveta” uspostavio pro-fenomenološku teoriju koja se zasnivala u paradoksalnom suočenju skulptorovog neposrednog iskustva oblikovanja “objekta u transformaciji” sa fenomenološkim doslovnim materijalizmom i fenomenološkim mitološkim i alegorijskim kosmogonijskim mišljenjem i ponašanjem. Fenomenologijom se u ovom kontekstu naziva složena praksa umetničko-teorijskog rada kojim se čulno/telesno predočava u svesti posredstvom preobražaja objekta u ambijent:

1. pod stvarnošću podrazumevam različite prostore spoznaje. Prema onom postojećem mogu biti u različitim relacijama. Do stvarnosti (bića) svega postojećeg dolazi se jedino procesom spoznaje. Ona svoju svrhu iscrpljuje u sebi. Smisao analize je u procesu iscrpljivanja prostora i materije. Ako se pitamo za smisao, onda osim TRAJANJA u procesu iscrpljivanja nema ničeg drugog. Svest se tu uspostavlja i ništi u bezrazložnosti.
2. Do bezrazložnosti se dolazi.<sup>1174</sup>

Petrović je sa *postskulptorskim mišljenjem* napravio obrt od tradicionalno modernističkog skulptorskog oblikovanja autonomnog i zatvorenog, odnosno završenog objekta, kroz konceptualnu umetnost ka postmodernim simulacijama i reciklažama postistorijskih interpretacija “kosmogonija” Istoka (mahajana budizam)<sup>1175</sup> i Zapada (grčke kosmogonije i njihove reinterpretacije baroknom filozofijom, na primer Gottfrieda Leibniza). Nenad Petrović je uspostavio jedan od proto-postmodernističkih modela rekonstrukcije i reciklaže fascinacijskih i opsesivnih “uzoraka” mišljenja o samom svetu u zahtevu da se vajana skulptura “suštinski” preobrazu u konstruisani i proizvedeni “model” mnogostrukog i promenljivog sveta za idealna čula i tela duha. Time je bila anticipirana zamisao razumevanja i doživljaja tela i prostora kao fascinacijskog “objekta” u postmodernoj kulturi i umetnosti, blisko postistorijskim istraživanjima stvarne i fikcijske arhitekture, na primer Alice Aycock,<sup>1176</sup> ili stvarne i fikcijske predočivosti umetnosti na “kraju istorije” kod Jürgena Partenheimera.<sup>1177</sup> Zamisao LEBDA je, time, postavljena kao (a) mitski kôd i (b) telesni efekat, kojim svet postaje idealitet dostupan savremenoj meditaciji. U njegovom delovanju kao da je istorija postala sinhronijski tekst koji se uvodi u preobražaje skulpturalnog u ambijentalno i ambijentalnog u mentalno predočivo. Realizovani ambijenti su, zato, tek “indeksi” za složeno misaono promišljanje i životno iskušavanje samog sveta. Petrović je realizovao nekoliko ambijentalnih postavki, na primer, *Ambijent* (1979) u Palazzo Bianco u Đenovi juna 1979. ili *Veliki ambijent* u Collegiumu Artisticumu u Sarajevu decembra 1979.<sup>1178</sup>

Petrović je, takođe, izveo još jednu mitski orijentisanu fenomenološku zamisao, a to je koncept “sinteze” sveta posredstvom teorijski postavljene i izvedene umetničke – ambijentalne – prakse. Sinteza odgovara transformaciji pojedinih umetnosti, načelno “čulno” determinisanih, u sveobuhvatniji koncept koji pojedine umetnosti povezuje (medijski ili, preciznije, intermedijski) transformacijom čulne karakterizacije u duhovnu karakterizaciju. Petrović koristi termin “integracija” da bi tehnički odredio mogućnost rekonstituisanja kulturalnih konteksta (pojedinačnih disciplina) u jedinstven koncept posredstvom rada u umetnosti. Pri tome, ne radi se o jednostavnoj zameni, o umetnosti koja postaje neka vrsta “filozofiranja”, ili pak težnja ka nekoj vrsti *nauke o umetnosti* ili *u umetnosti*. U pitanju je jedna težnja izvedena iz umetnosti ka spoljašnjem prostoru u odnosu na umetnost. Dolazi do konceptualnog i iskustvenog integrisanja jednom razloženih i strogo određenih autonomnih prostora umetnosti i društvenih disciplina. Umetnost je, za njega, upravo taj prostor koji omogućava sintezu ili interdisciplinarna suočenja umetnosti, filozofije i nauke. Drugim rečima, PROCES TRANSFORMACIJE UMETNOSTI je početak procesa integrisanja prostora duha.<sup>1179</sup> Petrovićev koncept sinteze umetnosti, ali i sinteze kulture umetnošću, zasniva se na tri bitna ishodišta:

- (a) profenomenološkom uverenju u prvobitno mitsko jedinstvo koje je izgubljeno<sup>1180</sup> u modernoj, te koje treba, ponovo, pronaći i iskazati interdisciplinarnošću koja vodi ka sintezi,

1173 Nenad Petrović, „#2“, iz: *Skica L.L.L.E.*, str. n.n.

1174 Nenad Petrović, „Fragment (2)“, štampano na pozivnici za izložbu, verovatno 1980.

1175 Bikhu Njanadivako (Čedomil Veljačić), *Budizam*, Vuk Karadžić, Beograd, 1977.

1176 Alice Aycock, *Retrospektive der Projekte und Ideen 1972–1983*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1983.

1177 Jürgen Partenheimer, *Samo je vizija stvarna / Fantazija tačnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1981.

1178 Nenad Petrović, „Ambijent“, katalog *Begrad – Genova / Genova – Beograd*, Galerija SKC-a, Beograd, 1979, str. n.n.; ili *Struktura velikog ambijenta lebdilice*, Umjetnički paviljon Collegium Artisticum, Sarajevo, 22. decembar 1979.

1179 Nenad Petrović, „Zašto se mi bavimo teorijom umetnosti“, *Mentalni prostor* no. 2, Beograd, 1984, str. n.n.; ili „Transformacioni proces u umetnosti: o odnosu umetnosti i filozofije (Jedna rasprava u kontekstu vizuelnih umetnosti)“, *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, str. 201–211.

1180 Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti Omladine RK SOH, Zagreb, 1972.

- (b) hegelovskoj<sup>1181</sup> zamisli idealiteta mišljenja kao jedinstva subjektivne i objektivne “ideje”, tj. ideja umetnosti je postavljena tako da je njenoj ideji svaka druga ideja objekt u kome se sve odredbe okupljaju i
- (c) prohuserlovskog<sup>1182</sup> unutrašnjeg jedinstva koje se ostvaruje kao umni prostor integracije u fenomenološkom mišljenju.

Nenad Petrović tekstem “O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole”<sup>1183</sup> radi sa tri teorijska glasa:

- (1) glas samog autora konstituiše diskurs umetnika, zatim,
- (2) izvodi glas fenomenološke estetike i filozofije o ambijentalnosti u umetnosti, te
- (3) postavlja subjekt govora o praznini budističke “mahajana škole”.

Sva tri glasa su u Petrovićevom spisu ravnopravna i prisutna, mada imaju različite poližanrovske funkcije: (a) glas autora uvodi sasvim njegove opsesije i fascinacije problemom ambijenta u umetnosti, a pojam “lebdenja” je konstantna skulptorska zamisao izvedenog istraživačkog rada, (b) glas “mahajana škole” uvodi sadržaje i shematizacije ustanovljene u “teoriji” prostora ovog budističkog učenja, čime se ukazuje na bogati (intertekstualni, polikulturalni) skup sadržaja i značenja govora o prostoru i (c) glas fenomenološke estetike i filozofije je integrativni subjekt koji umetnički interes i sadržaje mahajana budizma povezuje u fiktionalno dualistički postavljeno “telo” diskurzivne ili, možda, mentalne skulpture. On polazi od postuliranja odnosa tla i lebdenja:

S tlom otpočinje naš svet ali se sa tlom ne završava.

Tlo je prirodna granica našeg tela između dva sveta; sveta lebdećeg bezdana materije i sveta bezdanog prostora našeg duha u nama.

Osećam odsustvo uporišne tačke.

Osećanje odsustva uporišne tačke je jedno od najprirodnijih čovekovih stanja. Ovo stanje označavam kao PRA-STANJE.

LEBDENJE je pra-stanje svega postojećeg.<sup>1184</sup>

Pojavni teorijski “događaj” se nudi kao izvođenje kojim se evocira verbalna ili mentalna oblikovnost, tj. skulpturalnost sveta. Oblikovanje za Petrovića nije “stvaranje”, već “transformacija”, tj. preoblikovanje, premeštanje i izvođenje odnosa sa drugim:

Otkrivajući – specifični prostor – umetnosti kao AMBIJENTALNI PROSTOR mi ulazimo u jedno stanje prostora neograničeno – specifičnim medijima – ili – specifičnošću medija umetnosti – već prihvatajući AMBIJENTALNI karakter prostora umetnosti, ukazujemo na prisustvo drugih – nespecifičnih – umetnosti procesa u njenom unutrašnjem prostoru (njihovu međuzavisnost, isprepletanost i međusobnu povezanost). U tom smislu nas AMBIJENTALNO shvatanje prostora umetnosti upućuje u pravcu sintetičkog ispitivanja u njenom unutrašnjem prostoru. U ovom procesu, koga označavam pojmom TRANSFORMACIJE, mi se oslobađamo – tradicionalnog pojma umetnost – ukazujući na suštinsku povezanost (a ne razdvojenost) sfera našeg duha (intuicije i razuma, logičkog i nelogičkog, sveta ideja i sveta stvari), ulazeći tako u prostor skrivenog jedinstva čoveka i prirode. Stoga će kordinata bavljenja glasiti: AMBIJENTALNO shvatanje prostora umetnosti je osnovni preduslov kretanja ka procesu SINTEZE i otkrivanju jedinstvene osnove unutrašnjeg prostora umetnosti.<sup>1185</sup>

Ovim je obećan svet dinamičnih kretanja i otvorenih promena odnosa, zapravo, dinamizirana i hibridna kultura koja kroz razlike ukazuje na mogućnost odnosa i stvarnih ili fiktionalnih celina. Bitno je naglasiti da je Petrović javno čitanje ovog teksta tretirao kao skulptorsko-ambijentalni umetničko-teorijski i performerski rad, a ne samo kao “govor” edukativnog ili proto-naučno-filozofskog predavanja.

Nenad Petrović je u umetničkim i filozofskim istraživanjima<sup>1186</sup> postavio novu filozofiju prostora i umetničke interdisciplinarnosti kao delo individualnih mitologija: opsosivnog i fascinijskog traganja za granicama umetnosti i granicama govora o umetnosti u prostoru dualnih prezentacija života. Njegov rad se kretao na samim marginama

1181 G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.

1182 Edmund Huserl, *Ideja fenomenologije – pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975.

1183 Nenad Petrović, *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, autorsko izdanje, Blaricum, 1983.

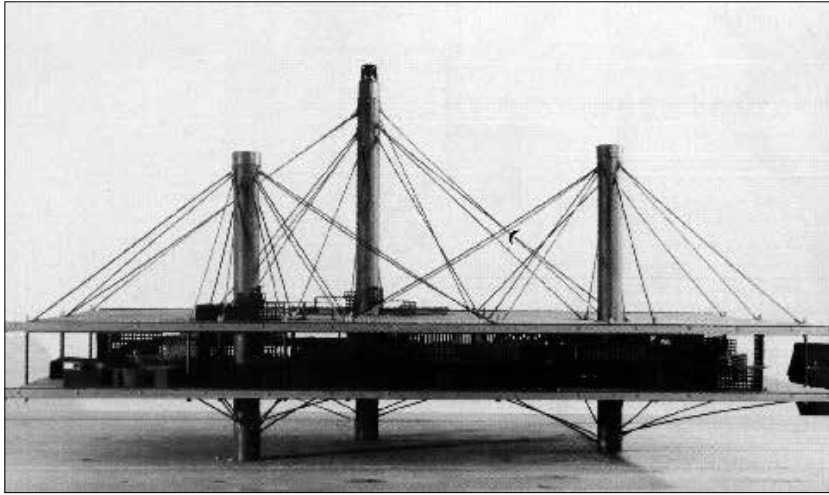
1184 Nenad Petrović, *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, str. 4.

1185 Nenad Petrović, *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, str. 6.

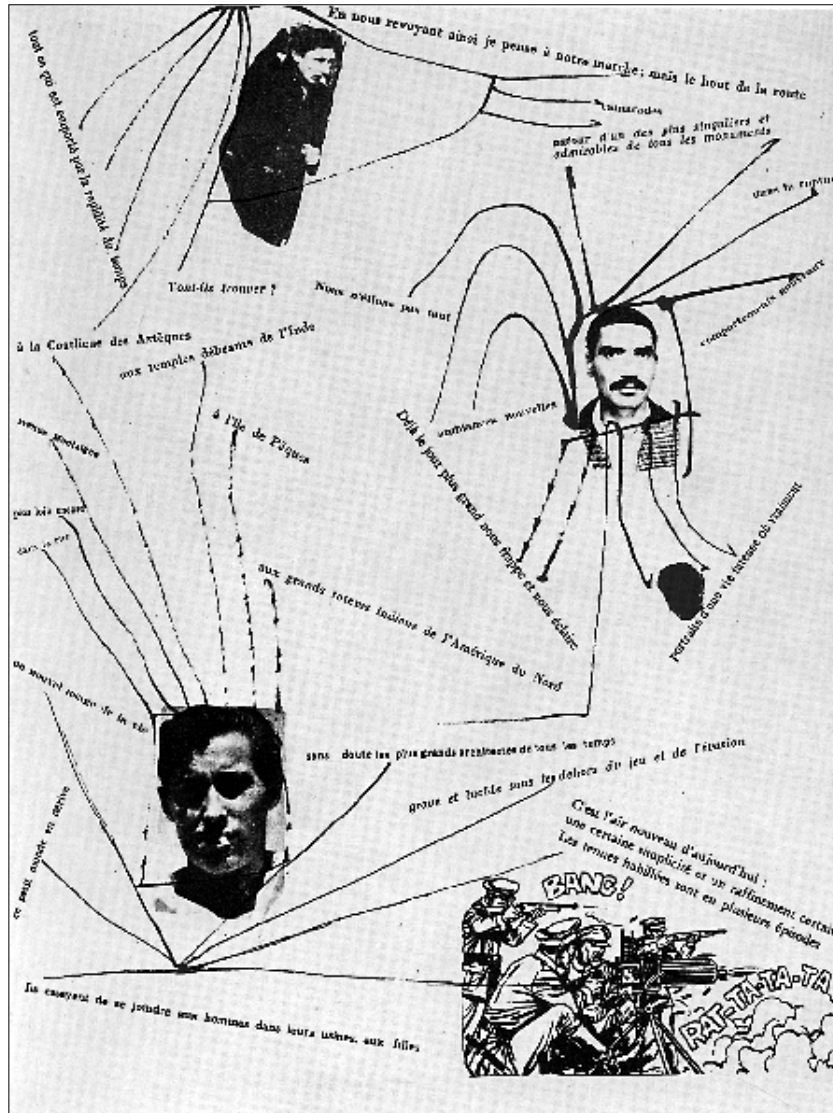
1186 Nenad Petrović, *O ambijentu*, autorsko izdanje, Beograd, 1979; *TRAGOVI NA TLU – zapis za skicu jednog istraživanja prostora TLA*, autorsko izdanje, Blaricum, 1985, i *Kosmogonische Schetsen*, Gallery & Centrale Bibliotheke, Brussel, 1989.

umetničkog stvaranja i filozofskih meditacija u traganju za idealnim konstruktima mišljenja i življenja u međuprostorima dovršene “monolitne” moderne i nastajuće “pluralne”, “interdisciplinarne” i “neokonzervativne” postmoderne.





Constant, *Hangende Sector*, 1960.



Guy Debord, *Memories*, 1959.

# SITUACIJA I AKTIVIZAM U KONCEPTUALNOJ UMETNOSTI

## Situacionistička internacionala

Situacionistička internacionala, internacionalna evropska grupacija i pokret umetnika, aktivista i teoretičara, osnovana je 1957. godine. Na osnivačkom kongresu su učestvovali pripadnici Letrističke internacionale, Internacionalne unije piktoralista Bauhauusa, teoretičara i aktiviste Guy Debord (1931–1994) i Constant Anton Nieuwenhuys (1920–2005), kao i danski slikar Asger Jorn (1914–1973), pripadnik internacionalne umetničke grupe Cobra (1949–1952), te italijansko-škotski pisac Alexander Whitelaw Robertson Trocchi (1925–1984), engleski umetnik Ralph Rumney (1934–2002), francuska spisateljica Michèle Bernstein (1932), pisac i filozof Raoul Vaneigem (1934) i dr. Sedište situacionističkog pokreta bilo je u Francuskoj, a situacionističke grupe su osnovane u Švedskoj, Nemačkoj i Italiji. Između 1958. i 1969. godine izdato je 12 brojeva časopisa *Situacionistička internacionala*.

Situacionizam je nastao kao jedna od prvih posleratnih internacionalnih neoavangardi, a to znači kao praksa koja revitalizuje avangardne kritičke i subverzivne potencijale unutar vladajućih visokomodernističkih društava, zasnovanih na državnom kapitalizmu i državnom realocijalizmu. Debord je pisao da se situacionistički pokret može tumačiti kao umetnička avangarda, kao eksperimentalno istraživanje mogućih načina za slobodno konstruisanje svakodnevnog života, i kao doprinos teorijskom i praktičnom razvoju nove revolucionarne borbe. Svaka kulturalna tvorevina, zato, kao i svaki kvalitativni društveni preobražaj, zavisi od kontinuiranog razvoja višedisciplinarnih akcija i delovanja u svakodnevi. <sup>1187</sup> Za situacioniste su kritička teorijska i aktivistička pitanja o svakodnevi bila središnja pitanja o aktivnoj promeni života koja nadilaze koncept autonomije umetnosti:

Štaviše, materijalni razvoj sveta se ubrzao. On neprestano akumulira sve više potencijalnih moći; ali su stručnjaci za nadziranje društva, zbog svoje uloge čuvara pasivnosti, prinuđeni da zanemare potencijalnu upotrebu ovih sila. Ovakav razvoj stvari proizvodi široko rasprostranjeno nezadovoljstvo i objektivno smrtnu opasnost koju ovi specijalizovani upravljači nisu u stanju da drže pod stalnom kontrolom.

Kad se jednom shvati da je ovo perspektiva unutar koje situacionisti pozivaju na istiskivanje umetnosti, treba da bude jasno da kada govorimo o našoj viziji sjedinjene umetnosti i politike, to nikako ne znači da predložimo bilo kakvo potčinjavanje umetnosti politici. Za nas i za svakog ko je počeo da sagledava ovu našu eru bez zadnje namere, moderna umetnost više ne postoji, kao što od kraja tridesetih nigde više na svetu nema ustanovljene revolucionarne politike. One se sada (umetnost i politika) mogu oživeti samo tako što će biti istisnute, što će reći ostvarivanjem njihovih najdubljih ciljeva.

Nova borba o kojoj govore situacionisti se već svugde pojavljuje. Preko ogromnog polja izolacije i nekomunikacije, koje je stvorio sadašnji društveni poredak, od zemlje do zemlje, od kontinenta do kontinenta, šire se novi oblici skandala, koji već komuniciraju jedni sa drugima.

Uloga avangardnih struja, bilo gde da su, jeste da povežu ove ljude i ova iskustva; da pomognu ovim grupama da se ujedine i da se stvori koherentna baza njihovog projekta. Mi moramo da obnarodujemo, rastumačimo i razvijemo ove početne gestove sledeće revolucionarne ere. Njih možemo prepoznati po tome što se u njima koncentrišu novi oblici borbe i novi sadržaj (bilo latentni bilo eksplicitni): kritika postojećeg sveta. Tako će se dominantno društvo, koje se toliko ponosi svojom stalnom modernizacijom, suočiti sa sebi ravnim suparnikom, jer je najzad proizvelo modernizovanu negaciju. <sup>1188</sup>

Avangardnost situacionizma, zato, proizlazi iz uočavanja krize moderne umetnosti i njene prividne, a to znači lažne odvojenosti od kulture i društva; te od uočavanja krize levice i njene nesposobnosti da se emancipuje od birokratske partijske prakse u zaista kritičku i revolucionarnu praksu. Kritička i revolucionarna praksa, zato, proizlazi iz konstruisanja "aktuelnih situacija" koje su opozicije vladajućem modernizmu. Guy Debord je naslutio da se odigrava suštinska promena u prirodi društvenog rada u zapadnim društvima, koja vodi od *proizvodnje roba* ka simulaciji svakodnevnog života i time proizvođenja kulture kao nove društvene realnosti, tj. nove veštačke prirode. Zato je situacionizam bio orijentisan na provociranje kulturalnih situacija od urbanizma, mikrogeografija i ekologija do organizacije i oblikovanja svakodnevice. Kultura je postala područje ili *polje* njihovih revolucionarnih borbi.

Aktivnost situacionističke internacionale bila je proteorijska, aktivistička i propagandna. Reč je o proteorijskom radu koji je zasnovan na proklamovanju zamisli i projekata političkog i kulturalnog delovanja, a ne na tumačenju

1187 Guy Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art" (1963), iz: Tom Mc Donough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – text and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 159–166.

1188 Guy Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art" (1963), iz: Tom Mc Donough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – text and Documents*, str. 160–161.



Guy Debord, Michèle Bernstein, Asger Jorn u Parisu.



*Dole sa društvom zasnovanim na spektakularnim dobrima, 1968.*



Asger Jorn, *L'avant-garde se rend pas*, 1962.

savremenosti. Njihov diskurs zahteva akciju i čin izvođenja u realnosti. Reč je o aktivizmu, jer se umetnička praksa modifikuje od “stvaranja” ili izuzetnog izvođenja u svetu umetnosti u interventno delovanje u materijalnim uslovima i okolnostima institucija umetnosti, kulture i društva. O situacionistima se može govoriti kao o “kulturalnim aktivistima” koji promovišu određeni politički pogled na svet i nude utopijski fantazam kao platformu za društvenu akciju. Veći deo njihovog rada (plakati, pamfleti, diskusije, filmovi) nije promotivni materijal u umetničko-kustoskom smislu, već javno objavljivanje i komuniciranje “političkih ideja”. Situacionisti su bili usmereni ka sugerisanju promena unutar savremenog – visokomodernističkog – otuđenog, masovno industrijskog društva, kulture i umetnosti. Bavili su se pisanjem manifesta, izjava i rezolucija. Držali su predavanja i imali su uticaj na univerzitet u Strazburu, gde su studenti pod njihovim uticajem 1966. organizovali pobunu, koja je započela fizičkim napadom na profesora kibernetike Abrahama Molesa. Izbijanje studentskih majskih demonstracija 1968. godine doživeli su kao ostvarenje svojih teorija spontane revolucije i uključili su se u praktičnu političku akciju koja je uvek bila kritički i utopijski usmerena ka sprovođenju direktne demokratije. Utopijski karakter je određujući za delovanje situacionista, na primer, Henri Lefebvre je pisao:

Ideja novog pokreta, nove situacije, bila je anticipirana u Constantovom tekstu “Pour une architecture de situation” iz 1953. Pošto je *arhitektura situacija* bila utopijska arhitektura koja pretpostavlja novo društvo, Constantova ideja je bila da društvo mora biti transformisano tako da ne nastavlja dosadan i bezdogađajni život, već da stvori apsolutno novo: situaciju.<sup>1189</sup>

dok su članovi grupe Art&Language retrospektivno kritički konstantovali:

Sugerisali smo da su situacionistički tekstovi Deborda i Vaneigema na neki način degradirani kada se čitaju doslovno. Sugerisali smo da su oni deo, možda, političkog sna. Oni su referencijalni jedino u smislu u kome je fikcija referencijalna.<sup>1190</sup>

pri tome, ta utopija nije ostala eksces izvan kulturalnih politika, već je situacionistički san bio prethodnica zvanične francuske kulturalne politike tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.

Važne knjige situacionista su Debordova knjiga *Društvo spektakla*<sup>1191</sup> (1967) i Raoula Vaneigema *Revolucija svakodnevnog života*<sup>1192</sup> (1967). Situacionistička internacionala se raspala 1972. godine.

Eklektična, propopulistička i kontroverzna politička pozicija situacionista bila je na anarhističkoj levisi u konfrontaciji sa tradicionalnim proboljševičkim komunistima, akademskim novolevičarima, sartrovskim angažovanim levim intelektualizmom, elitizmom autora okupljenih oko Tel Quela i francuskim maoistima. Situacionisti su razvili otvorenu postmarksističku kritičku raspravu svakodnevne potrošačkog industrijskog društva. Njihova kritika je post -marksistička jer ne polaze od tradicionalne klasne strukturiranosti društvene borbe unutar baze—nadgradnje i partijske kontrole revolucije, već od reakcije na kulturalnu nadgradnju. Njihova kritika je bila usmerena na funkciju i dejstvo kulturalne industrije visokomodernističkih kapitalističkih i realsocijalističkih društava. Za situacioniste, kultura<sup>1193</sup> je refleksija i prefiguracija mogućnosti organizacije svakodnevnog života u datom istorijskom trenutku. Drugim rečima, kultura je složenost estetskih, emotivnih i drugih mogućnosti kroz koje kolektiv reaguje na život koji je objektivno određen svojom ekonomijom. Sa novom levicom dele poverenje u revolucionarnu ulogu studentske populacije, a sa emancipatorskim realkomunističkim partijama i frakcijama dele interesovanje za razvoj društvenog samoupravljanja i njegovog uvođenja u sve pore društva. Situacionizam u mnogim aspektima anticipira kulturalne teorije devedesetih, jer pažnju i akciju usredsređuje na promene svakodnevnog života kroz revolucionarni potencijal svakodnevne subjektivnosti. Saglasno učenju i uticaju Henrija Lefebvrea, situacionistička teorija se razvijala kao teorija savremenog društva i otuđenja.<sup>1194</sup> Ono što ih odvaja od tradicionalne levice jeste anarhistički i ludistički poziv na odbijanje rada. Njihov kredo glasi: “Hoćemo da ideje postanu opasne” i izražavaju ambiciju da razviju strategije intelektualnog i urbanog terorizma. Oni su odbacivali dijalektiku kao metod društvene analize, usmeravajući se na aktivističku sinhroniju (sadašnjost, paralelizam u vremenu), mada su često upravo iz konfrontacija unutar aktuelnosti resemantizovali revolucionarne potencijale dijalektičkog mišljenja i delanja. Na primer, konstruisanom situacijom su nazvali trenutak u životu koji je konkretno i oslobađajuće konstruisan delovanjem kolektivne organizacije celokupnog ambijenta i igrom događaja. A situacionista je subjekt koji je uključen u teoriju ili praksu konstruisanja situacije, a pri tome je i član Situacionističke

1189 Kristin Ross, “Lefebvre on the Situationists: An Interview”, iz: Tom McDonough (ed), *Guy debord and the Situationist International – texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 271.

1190 Art&Language, *Ralph the Situationist*, *Artscribe International* no. 66, London, 1987, str. 59–69.

1191 Guy Debord, *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.

1192 Raoul Vaneigem, *The Revolution in Everyday Life* (1967), Left Bank Distribution, 1983.

1193 “Definitions”, iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 198.

1194 Peter Wollen, “Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International”, iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 31.

internacionale. Analizirali su aktuelne situacije društvene represije i osporavanja u različitim zemljama Evrope. Zanimali su se za psihogeografiju:

studije specifičnih efekata svesno ili nesvesno organizovanog geografskog ambijenta na emocije i ponašanje individuum. <sup>1195</sup>

U tom okviru su razvili strategije i taktike politički orijentisanog urbanizma i arhitekture. <sup>1196</sup> Na primer, koncept *unitarnog urbanizma* označava:

teoriju kombinovane upotrebe umetnosti i tehnika za integralnu konstrukciju miljea u dinamičnoj relaciji sa eksperimentima u ponašanju. <sup>1197</sup>

Izbegavajući interpretativne spekulativne velike istine o životu, težili su otkrivanju sasvim pojedinačnih i fragmentarnih, tj. situacionih <sup>1198</sup> istina, koje su nazivane anarhomarksističkim istinama:

Moramo razviti ključne reči unitarnog urbanizma, eksperimentalnog ponašanja, hiperpolitičke propagande, i konstrukcije ambijenata. Strast je dovoljno interpretirana: poenta je otkriti drugo. <sup>1199</sup>

Istina je bila, po njima, vezana za specifične društvene situacije i odnose u njima, a ne za globalne koncepcije i vizije, odnosno metajezike ili jezike zakone. Oni su u svom radu išli od transcendentnih pozicija modernizma ka pojedinačnim pozicijama situacije: događaja u konkretnim istorijskim i geografskim uslovima. Početne rasprave su usmerili ka kritici istorijske levice zapažanjem da je realkomunizam u Sovjetskom Savezu stvorio novi oblik eksploatacije koji su nazvali *državni birokratski kapitalizam*. Glavna tema njihovih rasprava bilo je kapitalističko potrošačko društvo sa razrađenim industrijalizovanim oblicima kulture i umetnosti:

Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektakla. Sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu. <sup>1200</sup>

Kritika je usmerena na razobličavanje proizvodne ili robne logike koja u modernističkom kapitalističkom društvu sprečava oslobođenje i emancipaciju individue, jer roba je prvi i poslednji smisao savremenog društva, ona je osnova totalitarne autoregulacije kapitalističkog društva. Zaključuje se da je moderni čovek zaronjen u privid sopstvenog života koji oblikuje *društveni spektakl*. Zamisao spektakla je izvedena na sledeći način:

Spektakl nije skup slika, nego društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama. <sup>1201</sup>

i

Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika. <sup>1202</sup>

Privid spektakla i potrošnje izobličuje svako društveno značenje, pa čak i subverzivne teorijske i praktične oblike protivljenja. Društvo spektakla uništava mogućnosti direktne ljudske komunikacije, ono destruiira čak i avangardnu umetnost. Karakteristično je da su teoretičari situacionizma, pre svega Debord, kritikom poznog kapitalizma i njegove kulturalne politike ukazali na bitne razvoje kapitalističkog društva u nastupajućoj epohi masovnih elektronskih medija:

Spektakl se predstavlja u isti mah kao sâmo društvo, kao dio društva i kao sredstvo ujedinjenja. Utoliko što je dio društva, on je izričito sektor koji usredištjuje sve poglede i svu svijest. Samim tim što je taj sektor odvojen, on je sto izopačena pogleda i lažne svijesti; ujedinjenje koje postiže, nije ništa drugo nego službeni jezik poopćena odvajanja. <sup>1203</sup>

Po situacionistima, sve ono što ne uništava dominantnu moć potrošačkog društva i društva spektakla biva uništeno od potrošačkog društva i društva spektakla. Oni, zato, deluju u domenu radikalnih proteorijskih rasprava kojima pripremaju teren za masovnu spontanu pobunu. Da bi se napalo totalitarno potrošačko društvo spektakla, ne treba ustati samo

1195 "Definitions", iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 198.

1196 Constant, "A Different City for a Different Life" (1959) ili Raoul Vaneigem, "Comments against Urbanisam" (1861), iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 95–101, 119–128.

1197 "Definitions", iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, str. 199.

1198 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency" (1957), iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – texts and Documents*, str. 29–50.

1199 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency" (1957), iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, str. 50.

1200 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", iz: *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 35.

1201 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", str. 36.

1202 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", str. 47.

1203 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", str. 36.

protiv njegovih struktura i institucija već i protiv ponuđenih umetničkih, kulturalnih i društvenih vrednosti. Pre svega, treba izvesti kritiku rada. Ukidanje rada, po njima, nije utopija, već prvi preduslov za prevladavanje robnog društva. Ukidanje rada je uslov za prevladavanje nametnute životne podele između slobodnog i radnog vremena. Da bi bilo slobodno, delovanje čoveka treba da bude umetničko, treba da se zasniva na igri. Umetnost i igra jedino mogu vratiti svakodnevnom životu racionalnost i konkretnost. Oni su bili obuzeti namerom da spontanom pobunom masa preobrazu život ljudi u umetnost. Bili su protiv toga da se od života pravi umetnost – zalagali su se za taktike kulturalnog rada i subverzije unutar kulturalne politike. Na primer, taktiku dekompozicije su aktuelno i istorijski odredili sledećim konceptom:

Proces kojim se tradicionalne kulturalne forme same razaraju, što je rezultat hitnih superiornih sredstava dominantne prirode koja omogućavaju i zahtevaju superiorne kulturalne konstrukcije. Možemo razlikovati aktivne faze dekompozicije i efektivna razaranja starih superstruktura – koje su došle do kraja oko 1930. – i faze ponavljanja koje preovlađuju od tada. Kašnjenje u tranziciji od dekompozicije ka novim konstrukcijama povezano je sa kašnjenjem u revolucionarnoj likvidaciji kapitalizma.<sup>1204</sup>

Idealni situacionista je bio istovremeno amater ekspert i antispecijalista. U estetsko-umetničkom smislu bili su zainteresovani za dadaizam, nadrealizam, letrizam, književne eksperimente, vizuelnu poeziju, apstraktnu umetnost, spajanje kiča i visoke umetnosti, film i strip. Njihovu estetiku karakteriše upotreba različitih elemenata na predestetskom nivou i prevazilaženje običnog kroz nagle promene i obrte u kojima se sintetizuju igra i revolt (spontana ponuda i anarhistička revolucija). Situacionistički rad u umetnosti određuju integracije prošlih i sadašnjih estetskih produkata u novi superiorni poredak. U tom smislu ne postoji situacionističko slikarstvo ili muzika, već samo situacionistička upotreba tih umetnosti kao sredstava. U eseju *Posredovano slikarstvo* (1959) slikar Asger Jorn<sup>1205</sup> je pisao da je “posredovanje” ili “modifikovanje” (*detournement*) igra rođena iz sposobnosti oduzimanja vrednosti:

Samo osoba koja je sposobna da oduzima vrednost u stanju je da stvori novu vrednost. Mogućnost da se izvrši oduzimanje vrednosti je priprema da se nove vrednosti investiraju u sopstvenu kulturu. Za nas Evropljane postoje samo dve mogućnosti, da budemo žrtvovani ili da žrtvuemo. Podigao sam spomenik u čast lošeg slikarstva. Lično, ja više volim to nego dobro slikarstvo. Tu je slikarstvo žrtvovano.<sup>1206</sup>

Jorn je razrađivao tehnike kolaža i montaže u saglasnosti sa Debordovim političkim zahtevima za relativizacijom bitnih (u ontološkom smislu) i dominantnih (u političkom smislu) umetničkih konteksta. Jorneve slike, zato, nisu reprezentacije ili ekspresije umetnika, već specifične vizuelne situacije: *ono što se dešava i modifikuje pred okom*. Delo gubi svoju estetsku punoću i autonomiju, postajući kulturalni događaj prezentacije dekontekstualizovanih polaznih vizuelnih materijala. Posredovani ili modifikovani (*detournement*) element je estetski artefakt izdvojen iz nekog drugog, već postojećeg umetničkog dela ili kulturalnog artefakta. Reč je o izdvajanju iz jednog konteksta i smeštanju u novi kontekst. Izdvajanje (*dérive*)<sup>1207</sup> je oblik eksperimentalnog ponašanja povezanog sa uslovima urbanog društva: tehnikom prenosnog prolaženja kroz različite atmosfere. Ali, posredovanje ili modifikacija je i integrisanje postojećeg uzorka u *nadređenu konstrukciju kulturalnog miljea*.<sup>1208</sup> Ova tehnika je preuzeta iz istorijskih propagandnih produkcija. Kad su 1963. godine u Karakasu revolucionarni studenti oteli slike Van Gogha i Gougena, Debord je pisao da je to bio pravi omaž koji odgovara prirodi otetih slika. Drugačije rečeno, pravi način da se tretira umetnost prošlosti jeste da se ona vrati u život, gde će se obnoviti njeni aspekti. Jedan od značajnih produkata situacionizma je Debordov i Jorinov esej-pesma *Sećanja (Mémoires, 1958)*, u kome oni razvijaju letrističke postupke i u njih sintetički uključuju estetičku i ideološku raspravu kulturalne i društvene aktuelnosti. Tim radom suočili su prvostepenu likovnu i pesničku produkciju i diskurs teorije i ideologije. Cilj njihove produkcije je ostvarenje direktne apsolutne komunikacije i pružanje otpora sublimaciji i otuđenju kroz taktike koje prenaplašavaju sublimaciju i otuđenje. Situacionistička umetnost je u službi oslobođenja svakodnevnog života. Njihova umetnost je aktivna društvena intervencija i kritika koja menja situaciju u kojoj se dešava. Kritički subjekt je onaj individuum koji narušava uobičajene uslove za recepciju spektakla i koji je svestan svoje odvojenosti od situacije spektakla. Kritička teorija je za situacionizam bila specifična praksa koja je teoriju sa metaravni sprovodila kroz materijalne mogućnosti praktičnog i direktnog delovanja:

1204 “Definitions”, iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 199.

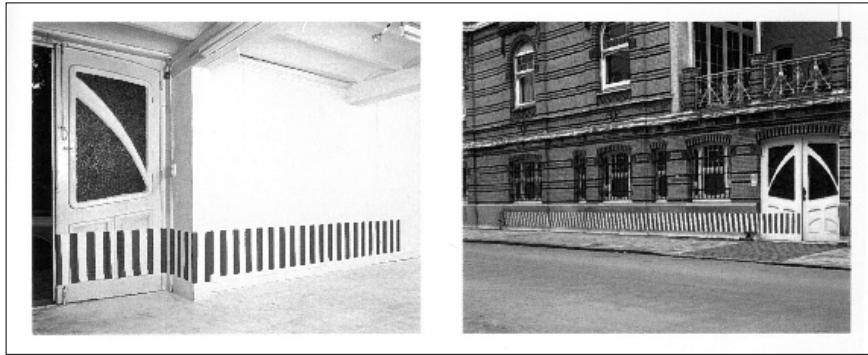
1205 Claire Gilman, “Asger Jorn’s Avant-Garde Archives”, iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 189–212 i Diedrich Diederichsen, “Asger Jorn”, *Artscribe International* no. 66, London, 1987, str. 55–58.

1206 Asger Jorn, “Detourned Painting”, iz: Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, str. 142.

1207 Guy Debord, “Theory of the Dérive”, iz: K. Knabb (ed), *International Situationist Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, str. 50.

1208 *Préma Internationale Situationniste* no. 1, 1958, str. n.n.





Daniel Buren, *Bez naziva*, 1969.



BMPT, instalacija, *Salon de la Jeune Peinture*, Musée d'Art Moderne, Paris, 1967



BMPT, instalacija, *Salon de la Jeune Peinture*, Musée d'Art Moderne, Paris, 1967.

Kritičku teoriju treba priopćavati njezinim vlastitim jezikom. To je jezik proturječja, koji treba biti dijalektičan u formi kao što to jest i u sadržaju. Kritičan je prema totalitetu i prema povijesnoj kritici. On nije *nulti stupanj pisma* nego njegov obrat. Nije negacija stila, nego stil negacije.<sup>1209</sup>

Pri tome, situacionizam nije težio autonomnoj ili angažovanoj umetnosti, već je umetnost (dela, oblike ponašanja, akcije, situacije) postavljao kao instrumente kulturalnog aktivizma koji je obesmišljavao funkcionalizam buržoaskog /kapitalističkog društva.

Značaj situacionizma se ogleda u uticaju, ili paralelnosti, na spontane i masovne pobune studenata krajem šezdesetih,<sup>1210</sup> ali i na razvoj konceptualne umetnosti. Znatan je uticaj situacionizma na englesku kulturu, posredstvom rada istoričara umetnosti T. J. Clarka koji je bio povezan sa situacionizmom krajem šezdesetih godina.<sup>1211</sup> Po istoričaru umetnosti Charlesu Harrisonu, nastanak konceptualne umetnosti u Evropi povezan je sa duhovnom klimom 68. i vidi se kao kritika apstraktne umetnosti na osnovu marksističke kritike fetišizma i situacionističke kritike spektakla.<sup>1212</sup> Uticaj situacionizma je bitan za rad i pisanje francuskog konceptualnog umetnika Daniela Burena<sup>1213</sup> i engleskog semioumetnika Victora Burgina.<sup>1214</sup> Situacionističke teorije, posebno kritika društva spektakla, bitna je za kritički rad neokonceptualnih<sup>1215</sup> umetnika i simulacionističku teoriju Jeana Baudrillarda, pošto je njihovo umetničko i teorijsko delovanje povezano s kritikom postmodernističkog društva zasnovanog na totalizujućem i histeričnom medijskom spektaklu i nekontrolisanoj proizvodnji i potrošnji robe i informacija kao oblika realnosti.<sup>1216</sup>

### BMPT i Daniel Buren: kritika institucija slikarstva

Francuska umetnost je u šezdesetim godinama preživljavala temeljnu krizu, s jedne strane, marginalizacijom u odnosu na Njujork kao novo središte umetničkog poslovnog sveta, a s druge strane fetišiziranjem velikih majstora moderne (Picasso, Braque, Matisse) iz prvih decenija XX veka. Izraz te krize je, na najeksplicitniji način, problematizovala grupa BMPT između 1966. i 1968. godine.

Grupa BMPT je grupa slikara u kojoj su saradivali Daniel Buren (1938), Olivier Mosset (1944), Michael Parmentier, Niele Toroni (1937). Grupa je započela javno delovanje izložbom na *Salonu de la Jeune Peinture* u Musée d'Art Moderne u Parizu januara 1967. godine. Polazna postavka ovih slikara bila je praktično-teorijski i promotivni napad na kanone visokog slikarskog modernizma, a to znači odbacivanje visokomodernističkih po sebi razumljivih i bezinteresnih kvaliteta slikarskog dela i, zatim, obacivanje ili poništavanje prepoznatljivog egzistencijalnog upisa slikara u delo kao manuelnog i egzistencijalnog autora dela. Na primer, svi članovi grupe su izvodili slikarske intervencije na istim formatima. Buren je slikao vertikalne crvene i bele pruge, Mosset je slikao crni krug na beloj podlozi, Parmentier je oslikavao horizontalni rub sivom i belom, a Toroni je ostavljao pravilne plošne plave tragove četke na belom platnu. Tokom izlaganja ovih slika sa zvučnika je emitovan glas koji govori tekst na četiri jezika: "Buren, Mosset, Parmentier i Toroni vam savetuju da postanete inteligentni".<sup>1217</sup> Ovi slikari su poništavali formu, kompoziciju i status slike kao originala (neponovljivog izraza slikarskog stvaranja). U jednom stejtmentu (1969) su proklamovali da nisu slikari pošto je slikarstvo igra, primena kompozicionih pravila, zamrzavanje kretanja, prikazivanje objekata, odskočna daska za imaginaciju, ilustracija duha, prosuđivanje, put ka kraju, način davanja estetske vrednosti cveću, ženama, erotizmu, svakodnevi, umetnosti, dadaizmu, psihoanalizi i ratu u Vijetnamu.<sup>1218</sup> Buren, Mosset i Toroni su radili na istim slikama i pojavi iste ili ponovljive slike u različitim zvaničnim ili alternativnim izlagačkim situacijama.

Daniel Buren je počeo da izlaže slike načinjene od vertikalnih pruga u garažama 1965. godine, da bi, zatim, javno izložio ove slike sa prugama u Galerie Fornier u Parizu marta 1966. Njegov rad je tokom 1967. i 1968. vezan za delovanje na ulici i javnim prostorima: slike sa prugama na oglasnim tablama (200 zelenih i belih pruga raspoređenih po

1209 Guy Debord, "Negacija i potrošnja u kulturi", iz: *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 159.

1210 *Beda Studentskog života – pamflet* (1966), Blokovi, Beograd, 2004.

1211 T. J. Clark, Donald Nicholson-Smith, "Why Art Can't Kill the Situationist International" i "Leter and Response", iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 467–488 i 489–492.

1212 Charles Harrison, "Conceptual Art and Art&Language", iz: *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 47.

1213 "A Little Situationism... Daniel Buren Interviewed by David Batchelor", *Artscribe* no. 66, London, 1987, str. 50–54.

1214 Victor Burgin, "Situational Aesthetics", *Studio International*, London, October 1969, str. 118–121.

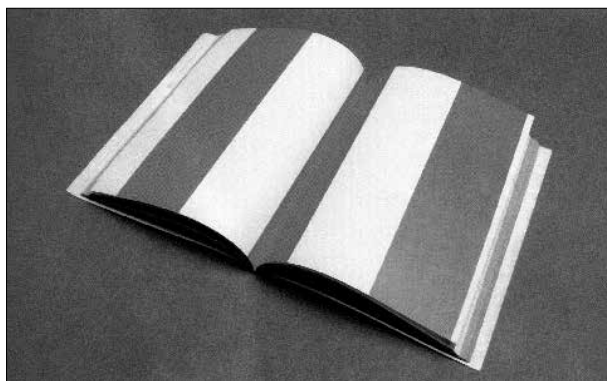
1215 Elisabeth Sussman, "Introduction", iz: *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 2–15.

1216 Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", iz: Hal Foster (ed), *Postmodern Culture*, Pluto Press, Sydney, 1983, str. 126–134. ili Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory", iz: Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – texts and Documents*, str. 455–466.

1217 Navedeno u: Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973, str. 24.

1218 Lucy R. Lippard, str. 24.





Daniel Buren, projekt za *Studio International*, jul-avgust 1970.



Daniel Buren, instalacija za izložbu *Prospect 68*, 1969.



Daniel Buren, *Sandwichmen*, Paris, 1968.

Parizu,<sup>1219</sup> 1968), slike postavljene u enterijerima i eksterijerima kao intervencija na arhitekturi (*Bez naziva*,<sup>1220</sup> 1969), slike na oglasnim tablama koje se nose po ulicama (*Sandwichmen*,<sup>1221</sup> Pariz, 1968) ili monumentalno platno sa prugama koje je pušteno da pada niz sve nivoe Guggenheim muzeja u Njujorku (*Installation at the Guggenheim International Exhibition*,<sup>1222</sup> 1971). Burenov slikarski rad započinje u kontekstu postminimalističke redukcije prikazivačke ili izražajne slikarske forme na ispražnjeni poredak, zasnovan na monotonij repeticiji minimalno variranih elemenata. Nije ga zanimalo postupak redukcije ili repeticije, već pokušaj oslobođenja od izražajnih i estetskih aspekata slikarske forme. Njegovo slikarstvo je produkcija ispražnjenih tragova visokomodernističkog slikarstva, zapravo, svođenje formalističke visokoestetizovane slike na trag slike i slikarstva. To je trag u kome više nema ničega. Međutim, to “ništa” u njegovim slikama nije metafizički, već je politički indeks. Buren nije težio antiformi kao *formi bez forme*<sup>1223</sup> u onom smislu u kome su to radili umetnici enformela, siromašne umetnosti ili antiform umetnosti. On je želeo da napusti formu u slikarstvu u smislu Duchampovih koncepcija estetske neutralnosti.<sup>1224</sup> Izbor vertikalnih pruga (traka) nije bio vođen primenom matematike ili strukturalnog načina mišljenja u komponovanju plohe slike, već je umetnička slika kao predstava ili izraz bila zamenjena tipiziranom slikom kao neizražajnim i estetski neutralnim vizuelnim tekstom “nultog” semantičkog ili emocionalnog značenja. Za Burena nulti stupanj slikarstva nije bio efekat unutrašnjeg razvoja redukcije slikarske forme ili slikarskog pisma, već efekat intencionalnog kritičnog izbora neutralnog izgleda slike. Ponavljanje jednog motiva (vertikalne pruge), s jedne strane, poništava pojavno čulnu zanimljivost slike i postiže estetsku neutralnost, a s druge strane, monotono ili neutralno ponavljanje je sredstvo kojim se ističe čitkost i uočljivost koncepta.<sup>1225</sup> Time je postignut dišanovski efekat, mada nije realizovana direktna primena dišanovskog koncepta *ready madea*. Buren je izvesne slike radio kao kolaže papirnih vertikalnih traka, kao slike slikanih traka i ponekad kao *ready made-e* kada je kao sliku koristio uzorak platna koji se koristi za nastrešnice na izlozima. Ovako nastala slika nije bila više zastupnik (prozor, ekran ili površina), već prazni znak (ili približno prazni znak) koji je zadobijao svoja potencijalna i relativna značenja i, češće, smisao tek u odnosu na specifični kontekst izlaganja. Značenja slike nisu proizlazila iz unutrašnjosti slike, kao kod Giorgionea, Moneta, Matissea ili Picassa, već su rezultirala iz spoljašnjeg okruženja slike, njenog mesta u institucionalnim potencijalnostima slikarstva kao umetnosti. Interesovanje za spoljašnjost slike ili, drugim rečima, institucionalnu strukturiranost slike u slikarstvu kao umetnosti, kulturi i društvu vodila je Burena ka kritici bitnih modernističkih karakterizacija slike i slikarstva. Njegova kritika je bila usmerena na:

- original,
- autentičnost,
- izražajnost,
- neponovljivost, i time na
- pitanja o vrednosti dela.

Buren je težio da pokaže da između originala, kopije ili slučajnog uzorka nema bitne razlike, a to znači da *intencionalnim aktom* slikara, koji time postaje umetnik, jedan objekt postaje slika. Ako se slici problematizuje status originala, tada se postavlja pitanje o autentičnosti, pošto *autentičnost* više ne izvire iz unutrašnjosti dela, već iz njegovog mesta u umetničkoj ili kulturalnoj mapi. Slikar nije egzistencijalni *izvor dela*, već je delo efekat strukturalnih mogućnosti sistema umetnosti. Da bi se istakla neoriginalnost i neautentičnost statusa dela, tada se ističe neutralizacija izražajnosti (espresije), svođenjem dela na karakteristični nepersonalizovani *design* patern. Ako delo nije uzrokovano egzistencijalnim događajem subjekta (individuuma, odnosno *bića*), tada je ono ponovljivo, tj. nije određeno nijednim bitnim belegom ili tragom koji ne bi mogao biti izveden i ponovljen. Zato pitanje vrednosti dela nije stvar *bezinteresnog ukusa*, već konceptualne situiranosti složene relacije ili složenih relacija slikara, slike, posmatrača i, svakako, koncepta kojim se ovaj odnos uspostavlja. Zato, Jean-Francois Lyotard Burenov umetnički rad vidi kao *delovanje*, a ne kao proizvodnju.<sup>1226</sup> Buren sasvim precizno ukazuje na bitan prelazak sa *čulnih pristupa slikarstvu* na *političke pristupe umetnosti*:

Svaki je akt politički, bili mi toga svjesni ili ne, i činjenica je da predstavljanje svoga rada/stvaralaštva

1219 Ilustracija u: Benjamin H. D. Buchloh, “The Museum and the Monument: Daniel Buren’s *Les Couleurs / Les Formes*”, iz: *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 130.

1220 Ilustracija u: Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering The Object of Art: 1966–1975*, The MOCA, Los Angeles, 1996, str. 92. i 93.

1221 Ilustracija u: Ursula Meyer (ed), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 60.

1222 Ilustracija u: Benjamin H. D. Buchloh, “The Museum and the Monument: Daniel Buren’s *Les Couleurs / Les Formes*”, iz: *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, str. 131.

1223 Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L’Informe – mode d’emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

1224 Marsel Dišan, “Apropo *ready-mades*” (1961), iz: *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

1225 Daniel Buren, “Beware”, *Studio International* vol. 179 no. 920, London, March 1970, str. 100–104. Korišćen prevod “Čuvaj se”, iz: *Daniel Buren*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1974, str. n.n.

1226 Lyotard, Jean-Francois, “Djelo kao vlastita pragmatika”, *Quorum* br. 5, Zagreb, 1989, str. 628–629.

nije izuzetak od tog pravila. Sve stvaralaštvo, svako umjetničko djelo društveno je dobro, pa prema tome ima i praktična značenja.<sup>1227</sup>

Kada je ovo postignuto, tj. kada je *fenomenologija slikarstva* stavljena u zagrade, a istaknuta politika umetnosti, umetnik je pristupio problemima kontekstualnog istraživanja ili intervenisanja *umetničkim delom kao sandom* u kontekstima umetnosti, kulture i društva. Time što umetnost postaje objekt istraživanja ili preispitivanja, to znači da pozicija slikara koji je postao umetnik postaje *teorijska praksa*:

#### TEORIJA – PRAKSA – RASKID

Možemo se zapitati je li potrebna tolika predostrožnost umjesto da se jednostavno izloži vlastito djelo, bez komentara, prepuštajući daljnju brigu kritičarima. Jednostavno zbog toga što smo za potpuni prekid s dosadašnjom umjetnošću, onakvom kakvu poznajemo, onakvom kakva se prakticira, zaslužuje naše angažiranje. Taj prekid pretpostavlja kao prvi i najznačajniji zadatak radikalnu rekonstrukciju povijesti umjetnosti kakvu znamo, ako se pri tom nađu neke značajne, bitne točke, one ne moraju biti imitirane, nego iskorištene kao “istina” koju treba ponoviti. Zapravo, “istinu” koju, iako već pronađenu, treba ispitati, tj. kreirati, jer još dosad sve “istine” koje su mogle biti uočene i istaknute nisu upoznate.

Ako su stanoviti problemi bili empirički riješeni, ne možemo zbog toga reći da ih poznajemo, jer sam empirizam koji vodi toj vrsti otkrića sakriva svako rješenje u labirint brižljivo čuvanih enigmi. Međutim, paralelno u samom radu/umjetničkom stvaralaštvu ukazivano je na stanovite probleme. To istinsko poznavanje problema bit će nazvano teorijom (koju ne treba miješati sa svim teorijama što nam ih je povijest umjetnosti zavještala).

To poznavanje ili teorija nužno je sada kada se ukazala perspektiva novog prodora, više se ne možemo zadovoljiti samo uočavanjem problema. Možemo dokazati da je cjelokupna umjetnost sve do naših dana stvarna empirički, s jedne strane, ili bazirana na idealističkim idejama, s druge strane. Kad bi se moglo razmišljati i stvarati teorijski/naučno, prodor bi bio ostvaren i time bi riječ umjetnost izgubila brojna i raznovrsna značenja koja joj se sada pripisuju. Možemo reći da ono što prethodi prodoru, ako prodora ima, može/moći će biti samo epistemološko. Taj raskid s umjetnošću prošlosti jest/bit će logička rezultanta teorijskog rada od momenta kad povijest umjetnosti i njena praksa počinju/počet će biti razmatrana teorijski: kao što znamo, sama teorija može osigurati revolucionarnu praksu. S druge strane, teorija je ne samo nedjeljiva od vlastite prakse, nego ona može/moći će izazvati i druge originalne prakse.

Zaključujemo, da proizvođač/stvaralac mora zaista nastojati da, pomoću teorije, sam predstavljeni rezultat/slika bude teorija ili teorijska praksa ili, kao što je formulirao Althusser: “Teorija: specifična forma prakse”.

Svjesni smo da se sve unaprijed rečeno može činiti didaktičko, ali smatramo nužnim istaći to u sadašnjem času.<sup>1228</sup>

Daniel Buren je na brojnim mestima pisao<sup>1229</sup> da ga zanima mesto izlaganja i da istražuje kako se isti slikarski motiv pojavljuje na različitim mestima, tj. privatnim i javnim kontekstima. On je izlagao slike sa vertikalnim monohromnim prugama na različitim mestima (muzej, galerija, ulica, stan, prozor, izlog, hodnik, reklamni pano, mesta za isticanje državne zastave, knjiga, časopis, katalog, poster, plaža).<sup>1230</sup> Buren, s druge strane, očekujući *revolucionarni*, tj. barem pokazno-kritički efekat na aktuelni sistem umetnosti, posmatra i *drugu stranu medalje*, a to znači kako nova i problemska teorijska praksa umetnika deluje na sam sistem (strukturu, svet). Time se umetnička teorijska praksa ili praktična teoretizacija vidi kao relacionalna praksa međusobnih suočenja tačke i strukture (umetnosti i sistema umetnosti).

Buren je paralelno slikarskoj praksi razvio i postsituacionističku<sup>1231</sup> kritičku teoriju institucija umetnosti, posebno muzeja. Njegova teorija je postsituacionistička jer on polazi od spoljašnje kontekstualizovane situacije, a ne unutrašnje biti umetnosti. Odnos konteksta i institucije ukazuje se kao važan, jer pomera pažnju sa apstraktnih spekulacija o mestu ili situaciji umetnosti u konkretne istorijske, geografske i društvene pozicije i situacije koje funkcionišu kroz potencijalnosti organizacije i delovanja u materijalnim uslovima društvenog života. Jedna takva institucija je i muzej. Muzej<sup>1232</sup> se za konceptualne umetnike, pa i Burena, pojavljuje u trostrukoj ulozi:

1227 Daniel Buren, “Čuvaj se”, str. n.n.

1228 Daniel Buren, “Čuvaj se”, str. n.n.

1229 Buren, Daniel, *Les Ecrits 1965–1990*, 3 vol, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.

1230 Daniel Buren – *Chapitre I – De La Couverture – Della Copertina – On the Cover*, 42e Biennale de Venise Pavillon français des Giardini, Venise, 1986.

1231 “Daniel Buren interviewed by David Batchelor”, *Artscribe* no. 66, London, 1987, str. 51–52.

1232 Ješa Denegri, “Kritički odnos umetnika prema muzeju”, *Kultura* br. 41, Beograd, 1978, str. 63.

- (a) muzej je simbol odbrane vanvremenskih i vanistorijskih vrednosti koje se ne preispituju već ukazuju i pokazuju kao idealni (neproblemski) kriterijumi suđenja umetnosti u aktuelnosti,
- (b) muzej je konkretni instrument aktuelnih kulturalnih politika i njihovih institucija sa pratećom birokratskom strukturom i
- (c) muzej je neka vrsta rezervata kroz koji visoka kulturalna politika neutrališe umetničke teorijske prakse i odvaja ih od sistema aktivne kulturalne i društvene politike.

Buren je razvio altiserovski<sup>1233</sup> orijentisanu kritiku muzeja kao *ideološkog aparatusa* koji skriva društvenu borbu, odnosno, strukturaciju moći građanskog identiteta kroz umetnost:

Ono što ovdje imamo, pažljiva je kamuflaža koju je poduzela prevladavajuća građanska ideologija, a pomogli su joj sami umjetnici. Kamuflaža koja je dosad omogućila preobražaj “stvarnosti svijeta u sliku svijeta, a Povijesti u Prirodu”.<sup>1234</sup>

Ono što Buren hoće da pokaže, nije sistem iluzija (*lažnih predstava*) koje stvara muzej, već načina na koji muzej učestvuje u izvođenju naše kulturalne realnosti koju potvrđuju umetnička dela da bi sebe izvela kao umetnička, izuzetna itd. za dato istorijsko društvo. Muzej jeste neka vrsta *aparatusa* ili materijalnog sistema identifikacije u strukturaciji društvene nadogradnje kao instrumenta izvođenja realnosti.

Kasniji Burenov rad, kroz sedamdesete i osamdesete godine, vodi u složenu *igru* umetničke subverzije kao spektakla kojim se sam spektakl dovodi u pitanje. Buren indiferentne slikarske uzorke (površine sa vertikalnim prugama) počinje da smešta i kombinuje u prostornim (trodimenzionalnim) aranžmanima koji zadobijaju karakter skulpture, monumenta<sup>1235</sup> ili pseudoenterijerne ili eksterijerne arhitekture.<sup>1236</sup> Pri tome, njegove monumentalne postavke su provizorne (lake montažne postavke od cevi i papira ili platna). One deluju kao kulise za javne velike parade, ali kako su bez opštevažaćih (nametnutih, prihvatljivih ili željenih) simbola one potcrtavaju svoju trenutnu pojavnost usred političke svakodnevice poznog kapitalizma i njegove mnogostruke sklonosti ka spektaklu.

### Od konceptualne do semioumetnosti: Victor Burgin

Victor Burgin (1941) je u ranim analitičkim istraživanjima, unutar konceptualne umetnosti, pažnju posvetio pitanju odnosa perceptivnog iskustva i koncepta umetničkog dela ili umetničke situacije.<sup>1237</sup> Njegova istraživanja su proistekla iz razvijanja problema američke minimalne umetnosti Roberta Morrisa i Donalda Judda. Pri tome, on je ukazivao na “iskvarena čulna uporišta” (*corrupted phenomenological leanings*)<sup>1238</sup> koja su uspostavljena u analitičkom kubizmu, a ponovo problematizovana u minimalnoj umetnosti i njegovim konceptualizacijama tog programa:

Ja se nisam bavio objektima kao takvim, već radije događajima (*events*) u životu posmatrača, što je bilo ispunjeno u dovoljnoj meri fenomenalizmom kao i fenomenologijom, zato sam morao da se bavim posmatračevim izveštajima.<sup>1239</sup>

Na primer, rana instalacija *Fotoput* (1967) načinjena je kao staza na podu od 21 fotografije koje su nastale snimanjem samog tog poda na kome će biti postavljene. Učinjen je akt dvostrukog problematizovanja posmatračeve percepcije: on gleda u pod i vidi pod i sliku poda na mestu samog poda. Svaki sledeći konceptualistički *tekst kao umetničko delo* pisan je tako da se čitanjem istovremeno izvršava i rekonstruiše potencijalni perceptivni proces:

1.  
SVI MATERIJALNI OBJEKTI KOJI KONSTITUIŠU OVU PROSTORIJU

2.  
SVA TRAJANJA 1

1233 Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, iz: Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 100–140.

1234 Daniel Buren, “Funkcija muzeja” (1970), iz: *Daniel Buren*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974, str. n.n.

1235 Benjamin H. D. Buchloh, “Sculpture as Monument”, iz *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955. to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 131.

1236 *Daniel Buren – Chapitre I – De La Couverture – Della Copertina – On the Cover*, 42e Biennale de Venise Pavillon français des Giardini, Venise, 1986, str. n.n.

1237 Victor Burgin, “Situational Aesthetics”, *Art International* vol. 178 no. 915, London, 1969, str. 118–21.

1238 Anne Seymour, “Victor Burgin” (intervju), iz: *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 74.

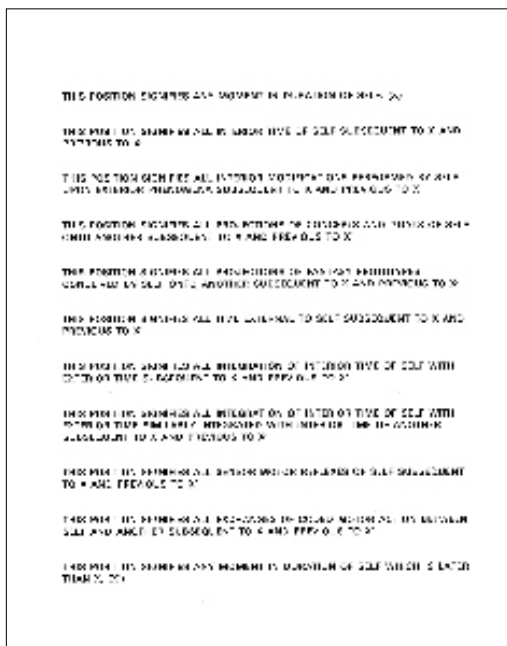
1239 Anne Seymour, str. 74–76.



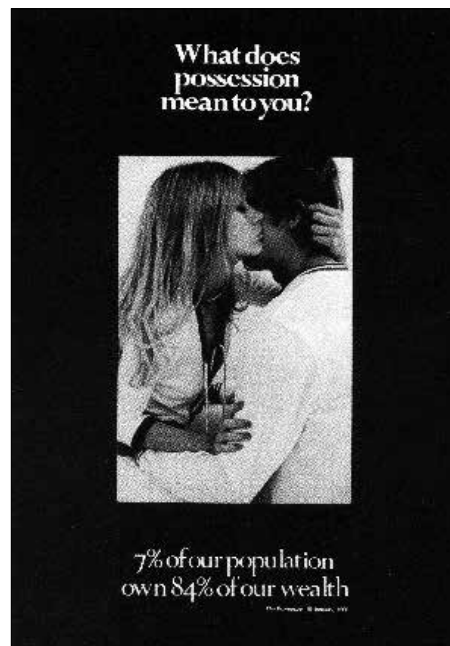
Victor Burgin, *Zoo 78*, 1978.



Victor Burgin, *Posedovanje*, 1976.



Victor Burgin, *Ova pozicija*, 1965.



Victor Burgin, *Posedovanje*, 1976.

1.  
SVI MATERIJALNI OBJEKTI KOJI KONSTITUIŠU OVU PROSTORIJU

3.  
SADAŠNJI TRENUTAK I SAMO SADAŠNJI TRENUTAK

4.  
SVE POJAVNOSTI 1, DIREKTNO ISKUŠANOG OD VAS U 3

1.  
SVI MATERIJALNI OBJEKTI KOJI KONSTITUIŠU OVU PROSTORIJU  
3.  
SADAŠNJI TRENUTAK I SAMO SADAŠNJI TRENUTAK<sup>1240</sup>

Tekst opisuje “tekstualnu situaciju” u kojoj se čitalac našao tokom procesa čitanja teksta koji govori o procesu percepcije-čitanja upravo samog tog teksta prema telu i ponašanju čitaoca. Na primer, karakterističan rad je tekst “Ova pozicija”:

OVA POZICIJA OZNAČAVA BILO KOJI MOMENAT U TRAJANJU LIČNOSTI, (X).  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVAKO UNUTRAŠNJE VREME LIČNOSTI KOJE SLEDI POSLE X A PRETHODI X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVE UNUTRAŠNJE MODIFIKACIJE KOJE LIČNOST IZVODI NA SPOLJAŠNJEM FENOMENU A SLEDE POSLE X I PRETHODE X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVE PROJEKCIJE KONCEPATA I CILJEVA JEDNE LIČNOSTI NA DRUGU, KOJE SLEDE POSLE X I PRETHODE X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVE PROJEKCIJE UZORKA FANTAZIJE KOJE JE JEDNA LIČNOST ZAMISLILA I PROJEKTOVALA NA DRUGU, A KOJE SLEDE POSLE X I PRETHODE X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVAKO VREME SPOLJAŠNJE U ODNOSU NA LIČNOST, KOJE SLEDI POSLE X I PRETHODI X'. OVA POZICIJA OZNAČAVA SVAKU INTEGRACIJU UNUTRAŠNJEG VREMENA LIČNOSTI SA SPOLJAŠNJIM VREMENOM KOJE SLEDI POSLE X I PRETHODI X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVAKU INTEGRACIJU UNUTRAŠNJEG VREMENA LIČNOSTI SA SPOLJAŠNJIM VREMENOM POPUT INTEGRACIJE SA UNUTRAŠNJIM VREMENOM DRUGOG KOJA SLEDI POSLE X I PRETHODI X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVE SENZORNO-MOTORNE REFLEKSE LIČNOSTI KOJE SLEDE POSLE X I PRETHODE X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA SVE RAZMENE KOORDINIRANIH MOTORNIH AKCIJA IZMEĐU LIČNOSTI KOJE SLEDE POSLE X I PRETHODE X'.  
OVA POZICIJA OZNAČAVA BILO KOJI MOMENT U TRAJANJU LIČNOSTI KOJI JE POSLE X, (X')<sup>1241</sup>

Pisac teksta opisuje svoj proces percepcije u jednom vremenskom intervalu, ali on istovremeno i konstruiše hipotetički događaj percepcije određen intervalom vremena u koga uvodi posetioca izložbe koji od gledaoca postaje čitalac. Čitalac teksta činom čitanja realizuje hipotetičku situaciju i odnose opisane u tekstu. Čitanjem Burginovog teksta nastaje specifična situacija “akta čitanja” određena i ograničena vremenskim intervalom trajanja čitanja rečenica. Između tekstom opisane situacije i situacije u kojoj se našao čitalac postoji privid tautologije. Značenja Burginovitih tekstova su prividno doslovna značenja teksta, mogu se razumeti kao (1) hipotetičke analize mogućih perceptivnih procesa<sup>1242</sup> i vremenskih intervala odvijanja perceptivnog i jezičkog čina (gledanja, govora, pisanja, čitanja) i kao (2) značenja koja čitalac realizuje samim činom čitanja (jedina sigurna činjenica koja proizlazi iz čitanja jeste da se proces čitanja odigrava). Izvođenja “govornih aktova”<sup>1242</sup> i čitaočevih aktova su analogna. Analogija nije slučajna ili prirodna, već simulirana tekstem koji omogućava da se potencijalni sadržaj teksta nužno realizuje tokom čitanja. Tekst “Ova pozicija” je interaktivni tekstualno-mentalni eksperiment ili “hipotetički opis” potencijalnog vremenskog intervala / (X)–(X') / čitanja koji se može realizovati samo činom čitanja kao režiranim perceptivnim aktom. U trenutku kada započne čitanje teksta vremenski interval u kome se tekst čita postaje iskustveni interval (X)–(X') o kome tekst govori, tj. situacija čitanja. Burgin, tokom ranih sedamdesetih godina, situaciju čitanja ne želi da naglasi ili dramski razvije u smeru skrivenih ili metaforičnih značenja. Burgin analizira “akt čitanja” i posmatraču nudi na uvid autorefleksivni strukturalni “mehanizam” procesa čitanja izveštaja o procesu percepcije. Za Burgina je konceptualna umetnost bila napad na objekt

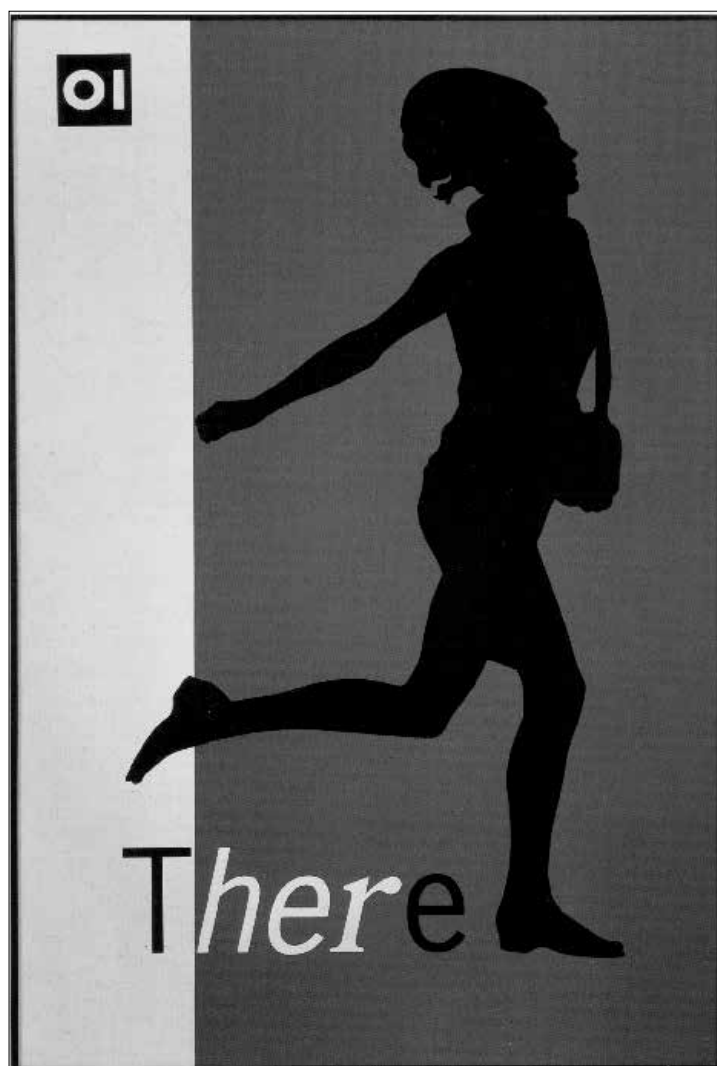
1240 Victor Burgin, “Soba” (1970), iz: *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 2001, str. 58–66.

1241 Victor Burgin, “This position” (1965), u: Michael Compton (ed), *Art As Thought Process*, Arts Council of Great Britain, London, 1974, str. 24–25.

1242 Na primer, uporediti sa lociranjem “fenomenologije percepcije” u odnosu na strukturaciju ljudskog tela kod Mauricea Merleau-Pontyja, “Percipirani svijet”, iz: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 215–359.



Victor Burgin, *Kancelarija noću*, 1986.



Victor Burgin, *Objektni odnosi*, 1989.

u umetnosti, a zatim i na samu prisutnost kao takvu.<sup>1243</sup> To je značilo suočenje sa sasvim drugačijom “fenomenologijom percepcije” od one zasnovane na čulnom-vizuelnom opažanju. U *novoj fenomenologiji percepcije* pomerena je pažnja sa vizuelnog opažanja objekta na opažanje situacije u kontekstu i u kontekstualnim odnosima koji konstruišu situaciju. Time su otvoreni vrata i prozori muzeja ka situacijama i događajima unutar savremenog života, a to je značilo ka popularnoj i medijskoj kulturi.

Nakon konceptualističke faze,<sup>1244</sup> a to znači od sredine sedamdesetih godina XX veka, Victor Burgin je svoj umetnički i teorijski rad povezao sa situacionističkim interesovanjima za odnose masovne i elitne (popularne i visoke) umetnosti, za poststrukturalističke metodologije interpretacije subjekta kulture i, posebno, za lakanovsku teorijsku psihoanalizu:

Tokom niza godina, psihoanalitička teorija je postala kritičko sredstvo koje sam najčešće koristio u pokušajima da razumem mehanizme u radu sa vizuelnim prikazivanjem – od klasičnih slika do modernih reklama.<sup>1245</sup>

Burgin je u udaljavanju od konceptualne umetnosti išao ka vizuelno-tekstualnim i medijskim delima koja ukazuju na *narrative aktuelnosti* u kojima svaki aktuelni trenutak leži na preseku privatnog (percepcije, sećanja, fantazije) i javnog (svakodnevne relacije sa drugima s obzirom na političko).<sup>1246</sup> Da bi se analizirao i prikazao odnos privatnog i javnog upotrebljen je termin “aparatus” da bi se označio *mehanizam* koji je pokrenut u polju institucionalnih i psiholoških situiranja modernog subjekta. U eseju “The End of Art Theory”<sup>1247</sup> Burgin karakteriše institucije umetnosti kao *diskurzivne institucije*, tj. kao *diskurzivne formacije* koje uobličavaju situacije u aktuelnosti. Jer percepcija nije samo događaj opažanja ili reagovanja organizma, već artikualcija subjekta u društvenom odnosu. Diskurs se u ovom kontekstu razmatranja može odrediti kao semiotička radnja koja smešta značenje u vremensko-prostornu situaciju u kojoj neko za nekog proizvodi značenje. Takođe, diskurs dodeljuje uloge *subjekata* koji proizvode značenje i ograničava svet institucija u kome se značenje prepoznaje.<sup>1248</sup> Burgin u definisanju diskursa polazi od Saussureovog razlikovanja “parole” i “langue”. “Parole” je individualni akt govora, a “langue” je sistem elemenata i pravila kombinacija jezika, koji dele korisnici jezika. Burgin smatra da, dok strukturalna lingvistika pokušava da odredi pojam “langue” na višim nivoima generalizacija i apstrakcije, dotle analiza diskursa radi sa različitim funkcionalnim ili situacionim nivoima jezika u upotrebi konkretnih društvenih institucija:

Zato je diskurzivna analiza sredstvo institucionalnog, ideološkog istraživanja.<sup>1249</sup>

Diskurzivna analiza je rasprava istorijskih determinacija značenjskih procesa u kulturi. Za Burgina, sintagma “značenjski procesi” obuhvata složene primere medijskih prezentacija (zastupanja, prikazivanja, izražavanja, izvođenja). U nameri da analizom obuhvati različite sinhronijske i dijahronijske oblike reprezentacije u odnosu sa institucionalnim ideološkim okvirima, Burgin “teorijsku analizu” definiše kao *teoriju prikazivanja*. On “prikazivanjem” ne naziva samo mimetičko podražavanje spoljašnjeg sveta, već svako društveno ili kulturalno preobražavanje objekta u drugi objekt, objekta u informaciju, značenje ili vrednost, pri čemu se proces preobražavanja odvija u konkretnim institucionalizovanim kontekstima (društva, kulture, sveta umetnosti, marginalne zajednice, ideološke grupacije itd). Svaka se slika, nazovimo je “reprezentacija”, upisuje iz slikovnog sveta pojavnosti u diskurzivne formacije institucija umetnosti, kulture i društva. Zato je tu reč o *označivalačkoj praksi* i *označiteljskim otporima*. U naznačenom okviru razmišljanja “umetnička teorija” kao drugostepena teorija o višim vrednostima umetnosti i kulture, izražena istorijom umetnosti, estetikom i kritikom, a inicirana u doba prosvetiteljstva XVIII veka, došla je do svog istorijskog kraja. Umesto nje, formulišu se opšte kulturalno orijentisane *teorije prikazivanja* čiji objekt nisu samo produkti umetnosti, već, pre svega, produkti masovne i medijske kulture (proizvodnje značenja i zastupanja u kulturi). Po Burginu, “teorija prikazivanja” je kritičko razumevanje oblika i sredstava simboličke artikulacije naših oblika društvenosti i egzistencije subjekta. Burgin je važnost kritičke teorije jednom prilikom iskazao rečima:

Nisam misionar, nemam nameru da bilo koga preobratim iz njegove prvobitne religije. Ali mogu reći kako ja vidim ovaj problem. Mesto teorije u umetničkim školama je pojedinačni slučaj opštijeg pitanja o ulozi kritičkog mišljenja u društvu kao celini. Sve što kažemo i učinimo implicira teorije o načinu na koji svet deluje. Nema mogućnosti da se ikada bude “bez” teorije. Zato, izbor nije između “imati teoriju” i “nemati

1243 Džon Serl, “Zašto proučavamo govorne činove”, iz: *Govorni činovi (Ogled iz filozofije jezika)*, Nolit, Beograd, 1991, str. 60–64.

1244 Victor Burgin, “The Absence of Presence: Conceptualism and Post-modernisms”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, INC, Atlantic Highlands, NJ, 1986, str. 44.

1245 Victor Burgin, “The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism”, str. 29–50.

1246 Victor Burgin, “Note on Minnesota Abstract”, iz: “New Art International” (temat), AD, Academy Edition, London, 1990, str. 63.

1247 Nuria Enguita Mayo, “The Place of the Present”, iz: *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 2001, str. 9.

1248 Victor Burgin, “The End of Art Theory”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity*, str. 140–204.

1249 Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, *Uvod u semiotiku*, Croatiaiber, Zagreb, 2000, str. 322.



teoriju”. Izbor je između biti svestan teorija koje pripisujemo – i zato biti u mogućnosti da se one revidiraju – i jednostavnog ostavljanja teorija kao opšteg znanja ili ličnog mišljenja.<sup>1250</sup>

Burgin je teoriju kao kritički instrument postavio za bitan aspekt kritičko-umetničkog istraživanja privatne i javne subjektivnosti, odnosno artikulisanosti subjekta u svetu.

Izvođenje “semioumetnosti” (*semiotic art*), tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, karakterističan je efekat iskoraka od konceptualne analize “same” umetnosti (ili “prirode” umetničkih situacija unutar svetova ograničenih institucionalnim aparatusima umetnosti u kulturi) ka analizi i dekonstrukciji produkcije značenja u “aparatusima” institucija savremene potrošačke, medijske i masovne kulture. Drugim rečima, zamisliva “semioumetnosti” izvodi se obrt od *umetnosti kao umetnosti kao umetnosti*, a to znači od konceptualističke elitistički orijentisane metaumetnosti ili analitičke umetnosti, ka umetnosti kao pokaznom i interventnom simptomu masovne i javne kulture. Burgin uspostavlja “semioumetnost” kao kritičku praksu i teoriju prikazivanja i pripovedanja (narativizacije) fotografijom, filmom, političkim diskursima, reklamnim produkcijama, kodifikacijama i zastupanjima seksualnosti u svakodnevici itd.<sup>1251</sup> On razvija kritičke poststrukturalistički orijentisane procedure modelima “narativne fotografije” i intertekstualnog odnosa vizuelnih (fotografskih) i verbalnih (pisanih) tekstova. Fotografije, kao modusa prikazivanja i zastupanja pripovednih događaja/situacija u rekonstruisanju i dekonstruisanju društvenih javnih i privatnih identiteta (rodnih, rasnih, profesionalnih, geografskih, urbanih).<sup>1252</sup> Na primer, delo *Performative narrative* (1971) je izvedeno kao složeni sistem intertekstualno-fotografski predodređenih narativa o poslovnom prostoru.<sup>1253</sup> Polazeći od čitanja Foucaultovih teza<sup>1254</sup> o političkom, Burgin je pokazao da koncept “nove forme politizacije” nije u novom političkom žanru fotografskog prikazivanja, već je u tome što se značenja svake “slike” neprestano premeštaju od slike ka diskurzivnim formacijama koje je presecaju i nastavljaju.<sup>1255</sup> Drugim rečima, ne postoji “novi politički žanr” fotografije ili vizuelnog prikazivanja, već je svaki žanr politički situiran, jer, kako je govorio Foucault,<sup>1256</sup> jedna od dimenzija slike je diskurzivna praksa koja je otelotvorena u umetničkim tehnikama i njihovim efektima koji se ne izvode u vakuumu, već u društveno punom (diskurzivno ispunjenom) prostoru. Pri tome Burgin želi da ukaže na višeznačne i višedelujuće efekte umetničkog dela kao semiološkog simptoma unutar istraživane kulture – on ukazuje:

- na simptome u prostoru mikropolitike, a to znači pokazuje se kako jedna “egzistencijalna situacija” (perceptivna, bihevioralna, seksualna, potrošačka, profesionalna) deluje “politički”<sup>1257</sup> u okviru specifičnog (izdvojenog, izolovanog) kulturalnog konteksta koji izgleda autonoman u odnosu na totalizujuću makropolitiku,
- na simptome u prostoru makropolitike, a to znači pokazuje se kako jedna prividno autonomna i neutralna situacija (perceptivna, bihevioralna, seksualna, potrošačka, profesionalna) nije data po sebi, već je uvek “rođena” (nastala, generisana, izvedena, proizvedena) u kulturalnom okruženju koje već postoji (u jeziku, u instituciji, u intersubjektivnim egzistencijama, u oblicima ponašanja, u svetu okružujućih slika, u raspodelama moći, u funkcijama dominacije, pa i u klasnoj borbi) i prethodi svim pojedinačnim “izrazima”,
- na simptome razlike pojavnosti, funkcija i izvođenja individuuma, subjekta i identiteta u kulturi, zapravo, “individuuum” se predodređava kao biološko-društvena jedinka, tj. celina u egzistenciji, zatim, “subjekt” se određuje kao skup tekstualnih hipoteza kojima se individuuum predstavlja ili zastupa u kulturi, a “identitet” je odnos uspostavljanja intencionalne, nesvesne, slučajne itd. relacije između individuuma i subjekta, pri tome svaki individuuum raspolaže mogućnostima različitih identifikacija i time uspostavljanja sasvim različitih subjekata,
- na simptom specifičnih identifikacija, pre svega identifikacija, “seksualnosti” različitim medijskim mogućnostima prikazivanja tela, konstrukcije tela kao individuuma i kao subjekta u odnosu na različite sisteme prikazivanja u kulturi (prikazivanje u umetnosti, prikazivanje u politici, prikazivanje u potrošnji, prikazivanje u svakodnevici).

Za Burgina, proces prikazivanja je složen oblik produkovanja “predstave” kao materijalne slike, zatim kao fantazma identifikacije i kao mogućih realnosti egzistencije. Ovako postavljena shema ukazuje na to da se svaka predstava (slika

1250 Victor Burgin, “The End of Art Theory”, str. 183.

1251 Victor Burgin, Peter Suchin, „Interview“ (2000–2001), iz: *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 2001, str. 260.

1252 Uoprediti: Victor Burgin, “Looking at the Photographs” i “Photography, Phantasy, Function”, iz: *Thinking Photography*, MacMillan, London, 1982, str. 142–153 i 177–216; Victor Burgin, “Perverse Space”, iz: Stephen Bann, William Allen (eds), *Interpreting Contemporary Art*, Harper Collins Publishers, 1991, str. 124–138; Victor Burgin, “Seiburealism”, *New Formations* no. 7, London, 1989, str. 1–7; Victor Burgin, “Paranoiac Space”, iz: Lucien Taylor (ed), *Vizualizing Theory – Selected Essays from V.A.R. 1990–1994*, Routledge, New York, 1994, str. 230–241.

1253 Victor Burgin, *Between*, Blackwell, Oxford, 1986.

1254 Victor Burgin, *Performative Narrative* (1971), iz: *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, str. 69–77.

1255 Na primer, teze da je “sve političko” – u: Michel Foucault, “Interview with Lucette Finas”, iz: *Michel Foucault – Power, Truth, Strategy*, Feral, Sydney, 1979, str. 72.

1256 Victor Burgin, “Photography, Phantasy, Function” (1978), iz: *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982, str. 216.

1257 Političkim se naziva svaka praksa regulacije i deregulacije mikro i makrodruštvenih odnosa.

slikarstva, fotografija, reklamni ili politički plakat, ekranska slika filma, videa, televizije ili kompjutera) može izvoditi u različitim registrima delovanja:

1. umetnosti (pitanje žanra),
2. psihoanalize (pitanje identifikacije sa slikom ili slike sa “sobom”: telom, individuum, subjektom ili objektom želje),<sup>1258</sup> i
3. semiologije, odnosno teorije prikazivanja kao diskurzivne analize mehanizama uspostavljanja ideologije, a to znači konstituisanja “izgleda” funkcionalne privatne ili javne realnosti.

Burgin je ovako naznačene teorijske mogućnosti realizovao različitim delima. Ukazivao je na ulogu slike i teksta u prikazivanju privatnog emotivnog odnosa žene i muškarca, izvedenom iz statističkog očekivanja javnog mnjenja,<sup>1259</sup> drugim rečima, ukazivao je na način političkog (makro)izvođenja individualnog.<sup>1260</sup> Tretirao je situaciju kancelarije kao javnog mesta u kome se konstituišu privatne/javne seksualne fantazije, polazeći od slike Edwarda Hoopera *Kancelarija noću* iz 1940. godine. Problem moći, seksualnosti, identifikacije muške i ženske uloge u društvu, odnosno kontrole javnog i privatnog, realizovao je tako što je motiv iz slikarstva kasnih tridesetih godina izveo kao medijsku (fotografsku i kolažno-montažnu) strukturaciju fantazma.<sup>1261</sup> A u knjizi *Some Cities* bavio se prostorom grada kao činioca konstrukcije javnog/privatnog identiteta, služeći se medijskim posrednicima filma (na primer, reference ka Hitchcocku)<sup>1262</sup> i romana (Pierre Boileau, Thomas Narcejac).<sup>1263</sup> Burgin se u ovoj knjizi služi obećanjima naracije (pripovedanja) o gradovima, koristeći fragmentarne vizuelne (fotografske) i verbalne (tekstualne) predstave koje su istovremeno slike (tj. odrazi) gradova i konstituenti fantazma.<sup>1264</sup> Burginov kasniji umetnički rad (fotografija, film/video, tekst) vođen je razradama psihoanalitičkih potencijalnosti savremenog svakodnevnog javnog i privatnog života (*Porodična ljubav* [1989], *Venis* [1993], *Ljubavna priča* [1996], *Ljubavna pisma* [1997] itd).

### Grupa *Penzioner Tihomir Simčić*

Grupa *Penzioner Tihomir Simčić* je naziv konceptualističke grupe koju su osnovali Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević 1969. u Zagrebu. Grupa je dobila naziv po osobi koja je slučajno otvorila vrata kućne veže jedne zgrade u zagrebačkoj Ilici te utisnula kvaku u glinu koju je s druge strane držao Goran Trbuljak. Ta osoba je “skulpturu” potpisala i prhvatila je kao svoje delo. Trbuljak i Dimitrijević su krajem šezdesetih godina bili na sličnim pozicijama izvođenja kritike i subverzije oblika ponašanja i delovanja unutar modernističkog sistema umetnosti, a to znači statusa umetnika, statusa i funkcija umetničkog dela, kao i uloge, kompetencija i moći izlagačkih institucija. Oni su radili sa konceptima anonimnog umetnika, slučajnog i arbitrarnog aktera (saučesnika, gledaoca) i umetničkog dela izvedenog na osnovu slučaja. Po Dimitrijeviću, oni su se bavili eksperimentom sa procedurama umetničkog stvaralaštva. Dok je, uobičajeno, slučajni posetilac galerije pripremljen za estetski-receptivni susret sa umetnošću, u njihovom eksperimentu, ljudi za koje ne znaju da su skloni umetnosti bivaju sasvim slučajno suočeni sa sopstvenim učešćem u procesu stvaranja, razmene i recepcije dela. Time je namerno uklonjena granica između onih koji jesu nosioci umetnosti i onih koji to nisu. Međutim, tu se nije radilo o demokratizaciji umetničkog čina i umetnosti kao kulturalne paradigme, već o subverziji normi modernizma. Ovim je na postdišanoski način problematizovan status umetnika i podvrgnuta destrukciji modernistička koncepcija velikog umetnika koji stvara originalno i neponovljivo delo. Oni govore o *exumetniku* ili *aranžeru* naspram modernističkog stvaraoca. Po Neni Baljković:

Očigledno je da je riječ o promjeni samog koncepta participacije: umjesto fizičkog sudjelovanja gledaoca ili aktiviranja njegove percepcije (u optičkoj umjetnosti participacija se završava titrajima na retini), rad se obraća imaginaciji i intelektu. Štoviše, od sudionika u akciji očekuje se da donese vrijednosni sud, odnosno definira vlastiti stav prema događaju: pristavši da potpiše mrlju mlijeka razlivenu po pločniku, on istodobno priznaje status umjetničkog djela tako nastaloj tvorevini i prihvaća koautorstvo u akciji. Ideološke motivacije te aktivnosti formulisane su u osnivačkom programu grupe *Penzioner Tihomir Simčić*: “Posjetilac galerije je predisponiran za susret sa nečim što je umjetnina, međutim u našim eksperimentima smo pokušali da ljude za koje nismo znali da li posjeduju afinitet prema umjetnosti, slučajnim izborom

1258 Victor Burgin, “Tea with Madeleine”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, INC, Atlantic Highlands, NJ, 1986, str. 96–111.

1259 Victor Burgin, “What does possession mean to you?” (1976), iz: *1977 Hayward Annual*, Hayward Gallery, London, 1977, str. 82–85.

1260 Victor Burgin, “Socialist Formalism”, *Studio International* vol. 191 no. 980, London, 1976.

1261 Jean Fisher, “Victor Burgin / John Weber Gallery”, *Artforum*, New York, 1986, str. 129–130.

1262 Film: *Vrtoglavica (Vertigo)*.

1263 Knjiga: *D’Erntre Les Morts*.

1264 Victor Burgin, *Some Cities*, Reaktion Books, London, 1996.



Braco Dimitrijević, *Tihomir Simčić*, 1969.

učinimo ne samo promatračima, već i osobama koje saraduju sa *aranžerom (exumjetnikom)*, odnosno, i sami stvaraju. U vršenju analize izvedenih pokusa očigledno je da je čovjek direktno uvučen u akt stvaranja, naime da je otklonjena granica koja je prije postojala između nosioca umjetnosti i onih koji to nisu. U momentu, u kome će i svakodnevni životni fragmenti postati objekt interesa običnog čovjeka, on će se nalaziti u poziciji stvaraoca.”<sup>1265</sup> Saglasno demokratičnosti te proklamacije, Dimitrijević i Trbuljak smatraju se samo osnivačima grupe, nazvane po slučajnom sudioniku jedne od akcija, dok je hipotetički broj članstva neograničeno veliki, jer program grupe ostvaruje svatko tko svjesno ili nesvjesno izaziva vizuelnu promjenu. (Tako Trbuljak uvrštava među umjetničke produkte pirometerski test svog vidnog polja što ga je iscrtao dežurni bolničar.)<sup>1266</sup>

Dimitrijevićev i Trbuljakov rad na prelazu šezdesetih u sedamdesete, odriče se oblikovnih ciljeva i intervencionističkih očekivanja promene i emancipacije, tj. estetizacije ljudskog sveta. Oni se društvenim sredstvima (slučajni gledalac, intervencija na neuobičajenom materijalu, stvaranje mikrosocijalne situacije izvan granica institucije umjetnosti) bave kritičkim problemima, a to su problemi modernističke autonomije umjetnosti i institucija u kojima se ili posredstvom kojih se realizuje modernistički *horizont* (autonomija umjetnosti, originalnost dela, delo kao trag upisa umetnika, pasivni receptivni položaj gledaoca). Drugim rečima, oni prelaze sa umetničkog jezika zasnovanog na nazorima čulnosti (čulnog ustrojstva dela), na umetničke metajezike zasnovane na konceptualnoj analizi materijalnih institucija i oblika institucionalnog ponašanja u svetu umjetnosti. Njihov objekt umetničkog rada nije *sama vizuelna pojava*, već oblici, okviri i sistemi, a to znači prakse produkcije umjetnosti u kulturi i kulture u društvu. Zbog toga se njihov rad ne može, više, posmatrati u modernističkoj binarnoj opoziciji etika—estetika,<sup>1267</sup> već se ukazuje lociranjem i indeksiranjem različitih političkih taktika u svetu umjetnosti, kulture i društva. Rad određuje obrt od pozicije angažovanog<sup>1268</sup> umetnika modernizma koji moralnim činom ukazuje na ispravan ili korektan društveni čin ka poziciji umetnika koji istražuje, transformiše i izvodi kulturalne politike unutar institucija umjetnosti, kulture i društva. Za umetnika nije bitna velika vizija *prave politike*, već kritička<sup>1269</sup> koncepcija destabilizovanja dominantnih i marginalnih odnosa političkih moći u umjetnosti, kulturi i društvu.

### Relativni odnos umjetnosti, kulture i društva: Braco Dimitrijević

Braco Dimitrijević (1948) je od samih početaka istraživanja umjetnosti postavio pitanja o ideološkom i semantičkom karakteru pozicioniranja relativnog i nestabilnog odnosa domena umjetnosti, kulture i društva.<sup>1270</sup> Dimitrijević je radio sa načinima i efektima uspostavljanja umetničkog dela koje istovremeno deluje (realizuje se, izvršava se, razmenjuje se, prima se ili se troši) u različitim registrima aktuelnosti: u svetu umjetnosti, u kontekstu kulture i u sistemima društva. Značenje i status dela nije jednoznačno određen obzirom na kontekst u kome se izvodi, razmenjuje, prima i troši. Zato, najčešće, savremeni umetnik nije “majstor” (manuelni izvođač, stvaralac), već neka vrsta reditelja, koreografa, producenta ili stratega u kulturi. Dimitrijević je radio sa premeštanjem ili decentriranjem dve velike paradigme savremene kulture i umjetnosti. On je radio sa statusom “slučajnog građanina” koji, premeštanjem iz anonimnog okvira svakodnevice unutar kulture u javni i promotivni prostor umjetnosti, postaje neka vrsta prepoznatljivog “znaka” ili “ikone”. I tu je bitna sledeća višeznačnost. Anonimni lik iz svakodnevnice kulture postaje poznat i time gubi svoju auru anonimnosti. On postaje poznat zato što se njegov lik izlaže propagandnim sredstvima javne kulture (poster, spomenik, naziv mesta, ulice, trga) koja se primenjuju kada je reč o likovima iz političke vlasti u realnom socijalizmu ili iz panteona nacionalnih zaslužnih građana (književnika, slikara, kompozitora, naučnika) ili iz sazvežđa “zvezda” popularne kulture (rok zvezde). Pri tome, umetnik uspostavlja stalno premeštanje medija i medijskih tematizacija iz polja umjetnosti u polje kulture i iz polja kulture u umjetnost. Procedura premeštanja je postupak *mitskog preoznačavanja* koji se može naći u Barthesovoj koncepciji strukturiranja mita. Ovu mitsku strukturu u Dimitrijevićevom radu prepoznala je Nena Baljković:

1265 Braco Dimitrijević, “Grupa penzioner Tihomir Simčić”, *Novine Galerije studentskog centra* br. 12, Zagreb, 1969, str. n.n.

1266 Nena Baljković, “Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak / Grupa šestorice autora”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 29.

1267 Tu se može staviti prigovor tezi Marijana Susovskog da se Dimitrijevićev i Trbuljakov rad može opisati sintagmom “formiranje etičkog stava kao principa djelovanja umjetnika” – videti: Marijan Susovski, “Formiranje etičkog stava kao principa djelovanja umjetnika”, iz: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982, str. 21–24.

1268 Jean-Paul Sartre, “Angažovana književnost”, iz: Vjekoslav Mikečan (ed), *Marksizam i umjetnost II*, IC Komunist, Beograd, 1976, str. 325–337.

1269 Uporediti sa: Benjamin H. D. Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962–1969)”, iz: Claude Gintz (ed), *L’art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989, str. 41–53.

1270 Ješa Denegri, “Braco Dimitrijević” (*Polja* br. 193, Novi Sad, 1975), iz: *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003, str. 435–439.



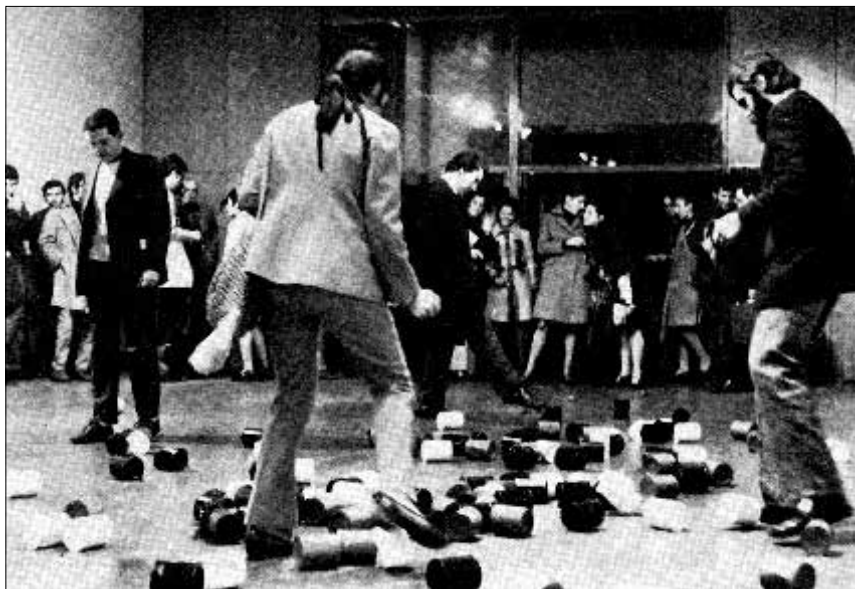
Braco Dimitrijević, *Prolaznik kojega sam slučajno sreo u 11.45.*  
(Giuseppe Chairi, Džem Džemo, Daniel Buren, Braco Dimitrijević),  
Beograd, 1972.



Braco Dimitrijević,  
*Prolaznik kojega sam slučajno sreo u 17.17 sati*, Napulj, 1971.



Braco Dimitrijević, *Prolaznik kojega sam sreo u 11.09 sati*, Paris, 1971.



Braco Dimitrijević, *Suma 680*, 1969.

Dimitrijević parafrazira mehanizme promocije i persuazije, da bi u sistem unio grešku, izuzetak, element neočekivanog – utjelovljene u osobi slučajnog prolaznika. Kao i s pričom o dva slikara (i ondje slučaj, personificiran u zalutalu kraljevom psu, odlučuje o promaknuću jednog od dvojice slikara u Velikog Umjetnika), pokušava se stvoriti napuklina u pažljivo konstruiranoj zgradi historije, i izmjeniti odgojem i tradicijom usađeni refleks da poruke stavljene u povjesni medij prihvaćamo bez kritičke distance. Ta ista pojava jednoznačnog očitavanja mita Barthes analizira u *Mitologijama*: “Zapravo, čitalac može nedužno prihvatiti mit zato što u njemu vidi ne semiološki, nego induktivni sistem: ondje gdje postoji samo ekvivalentnost on vidi neku vrstu uzročnog procesa: u njegovim očima označavajuće i označeno prirodno su povezani. To brkanje može se izraziti i drukčije: svaki je semiološki sistem sistem vrijednosti: ali posmatrač mita vidi u značenju sistem činjenica: mit se čita kao faktualni sistem mada je on samo semiološki sistem”.<sup>1271</sup> Dimitrijević gradi umjetni mit: uvodeći u igru slučajnog prolaznika, on nastoji razotkriti skrivenu poruku semiološkog sistema i sredstvima samog mita izazvati sumnjičavost prema njegovim intencijama.<sup>1272</sup>

U tom okviru rada nastao je niz dela. Dimitrijević je postavio veliki poster sa likom (foto-portret iz anfasa) slučajnog prolaznika koga je sreo u 11 h. Poster je postavljen na fasadi jedne višespratnice u centru Pariza. Postavljen je na način na koji se postavljaju portreti partijskih vođa u realsocijalističkim društvima. Na zid jedne zgrade u centru Londona postavio je mermernu tablu sa natpisom “Jonh Foster je živio ovde oct. 1961–feb. 1968”, ime John Foster je ime slučajnog prolaznika koga je sreo u Londonu u 10.05 časova 1972. godine. Davidu Harperu, takođe slučajnom prolazniku, postavio je spomenik-bistu u jednom od londonskih parkova sa natpisom “David Harper b. 1924”. Transparent na kome je bilo napisano ime slučajnog prolaznika “Giacomo Ripa” nosio je napuljskim ulicama 1971. godine. Ovi primeri<sup>1273</sup> ukazuju na bitnu antiformalističku i antiesencijalističku poziciju Dimitrijevića. Kod njega antiformalizam i antiesencijalizam znače odricanje od *bitnosti* i *izvornosti* koncepta, pojavnosti i statusa dela za pojam, status i funkcije umetnosti.<sup>1274</sup> On to sasvim jasno iskazuje u tekstu “Kao što glasovir nije muzika, ni slika nije umjetnost”. On pokazuje da koncentracija na formalne aspekte umetničkog dela zaustavlja razvoj umetnosti i mogućnosti permanentnih inovacija unutar sveta umetnosti i kulture. Na primer, Dimitrijević zapisuje:

Dugo mi je trebalo da shvatim kako se umjetnost zapravo ne mijenja. Ostaje nepromijenjena zbog toga što se između kruga i kvadrata pravila bitna razlika koja nije dopuštala da cijeli sistem promatranja krene sa površine slike. Primijetio sam da prilagođavanje i navike negativno utječu na originalnost misli i neovisnost rasuđivanja u svim kreativnim aktivnostima, a to je uvjetovalo i posve statične odnose unutar umjetnosti.

Zato sam pokušao naći onu vrstu aktivnosti kojom ću prijeći okvire evolucije formalnog, a koja bi mogla bitno izmijeniti pasivan odnos ljudi prema okolini, povijesti i tradiciji. (Povijest i tradicija preduvjet su nastanka i točka usporedbe svake nove ideje.) Polazeći od poznate činjenice da je okolina aktivan čimbenik formiranja mentaliteta pokušao sam izmijeniti uobičajeni odnos i reakciju čovjeka u susretu sa svakodnevnom realnošću. Bilo bi nemoguće krenuti u razmatranje tog odnosa odjednom, i zato je prijeko potrebno ograničiti se na neke fragmente te cjeline: odatle potječe i moje zanimanje za specifičnu, a ne opću informaciju.<sup>1275</sup>

On svoj antiesencijalizam i antiformalizam u potpunosti eksplicira, i na samom kraju teksta ukazuje na kulturalne kontekstualizacije i ka kulturi orijentisanu informacijsku umetničku praksu kao bitnu:

Estetsko-vizuelne odlike sredstava kojima se koristim pri realizaciji tog programa posve su nebitne, tj. moj je rad oslobođen umjetničkog objekta. Djelo je realizirano tek ako postoji spoznaja o njemu samom, neovisno o čulnoj percepciji objekta s kojim se publika susreće. Postoje dvije vrste objekata prijeko potrebnih da bi se rad realizirao. Prvi prouzrokuju stvaranje nekog zaključka (automatski, podsvjesno), uvijek pogrešnog, zbog već ustaljenog pristupa toj vrsti objekata čija je suština sada promijenjena mada čulno nečitljiva. Druga skupina objekata ima eksplicitno-informativnu ulogu. Za razliku od prve skupine objekata, uvijek prezentirane na javnim mjestima, druga je uglavnom uključena u već uobičajene institucionalne strukture, i to zbog informativne reprodukcije djela samog (tekstualna dokumentacija i foto-dokumentacija). To se

1271 Rolan Bart, “Mitologije”, iz: *Književnost Mitologija Semiologija*, Nolit, Beograd, 1971, str. 286.

1272 Nena Baljković, “Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak / Grupa šestorice autora”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 31.

1273 Katalog *Braco Dimitrijević*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973, str. n.n.

1274 Christian Schlatter (ed), “Braco Dimitrijević”, iz: *Conceptual Art Conceptual Forms*, Galerie 1900–2000, Paris, 1990, str. 30 i 200–209.

1275 Braco Dimitrijević, “Kao što glasovir nije muzika, ni slika nije umjetnost”, iz: kataloga *Braco Dimitrijević*, str. n.n.



Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus*, 1987.



Braco Dimitrijević, *Prolaznici koje sam slučajno sreo u 13.15, 16.23, 18.11 sati, Zagreb*, 1971.



Braco Dimitrijević, *Obelisk*, 1979.

Braco & Nena Dimitrijević  
 Pantovčak 104 c  
 Zagreb  
 Yugoslavia

Dear Mr. \_\_\_\_\_

The group show "AT THE MOMENT" is the first international show of conceptual art which will present our audience the works of several artists which they created in last two years. The show will be open in March or April depending upon the printing of the catalogue-poster, and will take place in the hall of an apartment house in the center of the city, Zagreb Frankopanska 2a, which will together with the gallery audience allow as well the visit of the casual passers-by. In such specific conditions we have the possibilities to present the works by means of film, slides, photographs, texts and tape. In case you wish to participate please send the works at the latest February 5, 1971. Address: Nena & Braco Dimitrijević  
 Pantovčak 104 c  
 41000 Zagreb  
 Yugoslavia

The materials will be returned by mail after the closing of the show.

The following artists are invited:

Carl Andre	Douglas Huebler
Giovanni Anselmo	Grupa K&D
Robert Barry	Alain Kirilli
Joseph Beuys	Joseph Kosuth
Alighiero Boetti	Jennie Kounellis
Stanley Brown	Richard Long
Daniel Buren	John Latham
Victor Burgin	Sol LeWitt
Hanne Darboven	Roelof Louw
Jan Dibbets	Mario Merz
Braco Dimitrijević	ORO Group
Ger Van Elk	Goran Tribuljak
ER Group	Lawrence Weiner
Luciano Fabro	Ian Wilson
Barry Flanagan	Gilberto Zorio

Awaiting for your answer

Your sincerely,

*Nena* AT THE MOMENT *Nena*

HAUSTOR FRANK  
 ZAGREB 23.4.1971

Our wedding photo, July 5, 1969

Braco Dimitrijević, Nena Dimitrijević, *pozivno pismo za izložbu At the Moment*, 1969.

djelo može pojavljivati u bilo kojem od uobičajenih oblika komuniciranja, a svoj idejni intenzitet pojačava ponavljanjem.<sup>1276</sup>

Ono što je karakteristično za razvoj Dimitrijevićevog rada jeste pomak od “demistifikatorske” prakse umetnika na praksu *metastaziranja mistifikacija*, a to znači umnožavanja potencijalnosti.<sup>1277</sup> Pokazalo se da su medij ili tehnika, zaista, nebitni i da svaki mediji, *sistem* ili *antisistem* upotrebe i izvođenja medija ili specifične tehnike, odnosno rada sa različitim žanrovima, pokazuje složene naslage istorijskih, političkih, kulturalnih vrednosti. Drugim rečima, može se raditi sa različitim aspektima decentriranja, relativizovanja ili multiplikatorskog ponavljanja ovih elemenata, aspekata, učinaka ili mogućnosti umetničkog dela. Za Bracu Dimitrijevića slikarstvo je “paradigma” koja ima svoje, već postojeće i naslojene, tragove (slikarska dela, diskursi slikarskih dela, racionalni diskursi i iracionalne legende/anegdote). On kao umetnik ne proizvodi *novi token* (slikarsko delo: sliku) za postojeći tip (slikarstvo). On postojeće tokene (slika kao dela) određenog tipa, na primer modernističkog slikarstva, upotrebljava kao *elemente* izvođenja novog umetničkog dela: prostorno objektnog aranžmana, tj. triptiha ili instalacije. Ono što nastaje nije konzistentni novi “token” (pojedinačno i centrirano delo) u smislu proizvedenog umetničkog objekta, već potencijalna alegorijska kombinacija koja jedan token (jednu sliku) premešta iz uobičajenog (očekivanog, normalnog) konteksta u neočekivani prostor prikazivanja “tipa” (a to znači slikarstva) izvedenim poretkom (a to znači tokenom). U njegovim instalacijama upotrebljeni tokeni (tj. slike Matissea, Magrittea, Davida, Légera, Picabije, Picassa) postavljeni su u trostrukoj funkciji:

1. kao prvostepeni objekt-element prostornog aranžiranja, ekvivalentan upotrebi bilo kog drugog objekta: kofera, ormana, sveće, automobila, ašova, tanjira, trube, kade,
2. kao drugostepeni token (token kao artefakt je oprimerenje tipa kao paradigme [slikarstva]), tj. upotrebljen je kao slika slikarstva i
3. kao trećestepeni (ili u razrađenim formama n-tostepeni) token koji nije samo izraz ili oprimerenje svog tipa (slikarstva), već je i predstava ili zastupnik (reprezent) svog tipa za drugi sistem prikazivanja (konceptualna umetnost, instalacija, muzej) različit od sistema prikazivanja slikarstva.

Pomaci u tradicionalnim odnosima tipa i tokena su intervencije ne samo sa čulnim konsekvencama transformacije prostora i konteksta recepcije slike, već i paradigmatško (semiološko) transformisanje polaznog tipa, tj. slikarstva. Slika nije više samo plošna predstava ili formalni poredak bojnih površina u modernističkom smislu, ona je “moneta” slikarstva u procesu razmene sa drugim sistemima kulture u postistorijskom periodu:

Postistoriju određujem kao vreme u kojem nestaje razlika između legende, koju posmatram kao skup individualnih interpretacija, često iracionalnih, u kojima je sve moguće, i istorije kako je danas poznajemo, ograničene na “dokazane” činjenice. Sada je vreme posle istorije, vreme gledanja iz više uglova.<sup>1278</sup>

Dimitrijević opisane postistorijske<sup>1279</sup> promene statusa odnosa tipa i tokena ne realizuje sa iskrenom samosvešću revolucionisanja ili evolucionog razvijanja-unapređenja umetnosti. Naprotiv, on to čini sa smišljenim ironijskim i dekonstruktivnim intencijama. Njegove ironijske intencije ukazuju na nestabilnost bilo kog koncepta umetnosti, pa i fundamentalnog odnosa tipa i tokena koji ulazi u normiranu ontološku pojavnost zapadne umetnosti. Njegove ironijske intencije ukazuju i na mogućnost dekonstruisanja “autoriteta” remek-dela i legitimnosti “dela” preobražajem komada u element (monetu, žeton, trag) premeštanja i preobražavanja. Dekonstruisanje autoriteta remek-dela zasniva se na poništavanju njegovog povlašćenog (zaštićenog) položaja u muzeju kao vrednosnog i izdvojenog kôda sa *aurum* unutar kulture. Postoji i reverzibilan (povratni) učinak: mogućnosti rada sa remek-delima modernističkog slikarstva utvrđuje i autoritet umetnika (Drugog, Braco Dimitrijevića) u svetu postmoderne umetnosti. Jer, on, imajući mogućnost da kao umetnik radi sa remek-delima zapadne umetnosti, pokazuje, stiže ili konstruiše svoju važnost. Rad sa velikim delima potvrđuje njegovu moć institucije-umetnika (moć da pristupi onome čemu drugi umetnici ne mogu da pristupe). I to je jedan od temeljnih paradoksa postmodernističkih dekonstrukcija.<sup>1280</sup> Dekonstrukcijom metafizike i aksiologije legitimnosti i autoriteta modernizma, modernizam kao da indeksira i potvrđuje u aksiološkom i metafizičkom smislu dekonstrukcionistu. To se ukazuje u dekonstrukciji filozofije (Jacques Derrida), u dekonstrukciji književnosti (Paul de Man), u dekonstrukciji filma (Peter Greenaway) i, svakako, u dekonstrukciji “lepih” umetnosti (Braco Dimitrijević). Postistorijski subjekt umetnika koji konstruiše Braco Dimitrijević nije “izvor” dela, već se njegov subjekt umetnika izvodi

1276 Videti belešku 1275.

1277 O politici potencijalnosti (mogućnosti) vidi kod: Giorgio Agamben, “On Potentiality”, iz: *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, 1999, str. 177–185.

1278 Jean-Hubert Martin, “Braco Dimitrijević – Čitava istorija je jedna greška (intervju)”, *Moment* br. 3–4, Beograd, 1986, str. 18.

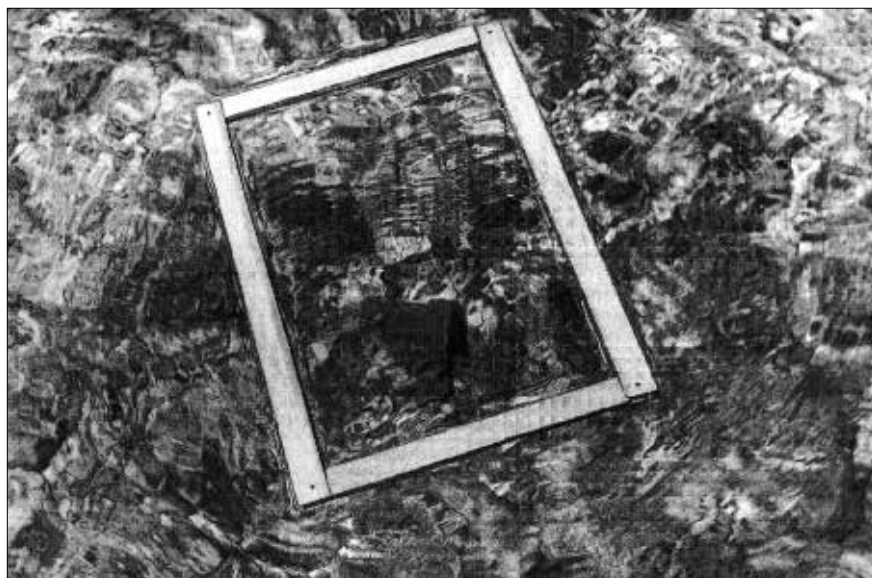
1279 Nada Beroš (ed), *Braco Dimitrijević – Triptychos Post Historicus*, Muzej Mimara i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001.

1280 O odnosu dekonstrukcije i vizuelnih umetnosti videti: Peter Brunette, David Wills, “The Spatial Arts: An Interview With Jacques Derrida”, iz: *Deconstruction and Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, str. 9–32.





Goran Trbuljak, *Ne želim pokazati ništa novo i originalno*, 1971.



Goran Trbuljak, *U more kod Rijeke i Dubrovnika bačeno je nekoliko slikarskih okvira 'marina' formata*, 1970.



Goran Trbuljak, *Referendum*, 1972.



Goran Trbuljak, *Kroz rupu na vratima Galeriju moderne umjetnosti pokazivao sam povremeno prst bez znanja uprave galerije*, 1969.

kao uloga u procesu razgradnje/izgradnje ili premeštanja istorijskih zastupanja subjekata i subjektivnosti u umetnosti. Braco Dimitrijević je u carstvu “tragova”, tako da nije u pitanju samo njegov ironijski odnos prema modernizmu, već i moć (ODNOS) modernističkog autoriteta (vrednosti) prema Braci Dimitrijeviću. Tu se pokazuje značaj Heideggerovog hermeneutičkog načela: nije problem prekinuti “hermeneutički krug”,<sup>1281</sup> problem je ući u njega *na pravi način*. Može se reći da je suštinski problem Dimitrijevićeve dekonstrukcije modernizma pronalaženje *pravog načina* da se u hermeneutičko kruženje modernizma zakorači. On nije izvan modernizma, on je devijacija (simptom, poremećaj) u okviru samog istorijskog identiteta i hegemonije modernizma. Dekonstrukciju ne može da čini neko ko je izvan sistema (metafizike, lepih umetnosti), dekonstrukcija se sprovodi unutar polja sistema (metafizike, lepih umetnosti) u svoj svojoj opscenoj usredsređenosti na granice, prag, kôdove, vrednosti, topologije, moći i nemoći “mogućeg sveta” umetnosti. Stupajući u modernizam i ponavljajući za sve nas čin stupanja u krug modernizma, Dimitrijević ga dovodi u sumnju i obrtom iz sumnje u uživanje u “telu” modernizma on ga potvrđuje. Dimitrijević je u pojedinim instalacijama sa remek-delima evropskog modernizma koristio životinje (paunove, slonove). Povodom upotrebe slonova, on je rekao:

Doveo sam slonove na otvoreno polje, i možda je od vremena Hanibala to bilo prvi put da su slonovi slobodno hodali Evropom. Rad se u principu ne razlikuje od ranih radova sa slučajnim prolaznicima u kojima uklanjam barijeru između poznatog i nepoznatog, između prepoznate i neprepoznate mogućnosti. Slobodna šetnja slonova simbolizuje rušenje barijera između različitih kultura, strujanje zamisli između kontinenata i potpomaganje harmonije u svetu. Dakle, ja vidim te radove – triptihe i slike – kao portret naše planete, jer, ako posle svega, neko sa Meseca pogleda dole na Zemlju, praktično nema razlike između Louvrea i zoološkog vrta.<sup>1282</sup>

Celokupna avantura ili flertujući “povratak slikarstvu” tokom ranih osamdesetih godina poslužio je za to da bi se ponovo otvorila teška pitanja modernizma, a formalizam modernizma pokazao kao *ulog* u efekte kontekstualnih/kulturalnih preoznačavanja. Tu nema dijalektike, već je na delu kritička semiologija.

### Kritične pozicije prema institucijama umetnosti i umetnika: Goran Trbuljak

Konceptualnu umetnost u njenim varijacijama, od dematerijalizacije<sup>1283</sup> umetničkog objekta, preko analitičke prakse, do teorijskog diskursa, određuje kritički stav (*statement*) izrečen ili iskazan u odnosu na ideologije, poetike i efekte dominantne modernističke okružujuće kulture. Delovanje Gorana Trbuljaka (1948) je vezano za kritičku problematizaciju i, kasnije, dekonstrukciju,<sup>1284</sup> modernizma i modernističkih institucija. Trbuljak započinje delovanje u sredini koju karakteriše: (1) utopija neoavangardnih eksperimenata (nove tendencije), (2) evolucije novih tendencija u ambijentalno-eko-dizajnersku umetnost optimističkog ludizma (plastičari), (3) ezoterični gorgonaški duh sofisticiranog modernističkog problematizovanja odnosa jezika i slike, odnosno logike apsurda, paradoksa.

Trbuljakov umetnički rad<sup>1285</sup> se formuliše kao praksa vanlikovnog i postobjektnog umetničkog kritičkog i subverzivnog delovanja:

Prvo, to što sam radio početkom sedamdesetih vrlo teško bi se, čak i danas, moglo podvući pod likovnu umjetnost. Stvari koje sam radio u to vrijeme odvijale su se na području koje je do kraja bilo nedefinirano; znao sam da je to umjetnost zato što ja mislim da je to umjetnost, zato što imam ideju koju na taj način formuliram i kažem – zašto to ne bi bila umjetnost!? A, hvala Bogu, svi smo imali to iskustvo, doduše naknadno, svi smo bili informirani o Duchampu koji nas je naučio da sve može biti umjetnost ako ti imaš o tome svijest. Prema tome, ja sam znao da je ovo što ja vrtim nešto oko prsta i imam svijest o tome, da je to umjetnost, ali sam isto tako bio svjestan da nemam nekakvu recepciju, da ne mogu očekivati da će ta moja umjetnost ne znam kako komunicirati s drugim ljudima, a još manje da će komunicirati na taj način da ću si, ako baš hoćeš, osigurati neku egzistenciju, da ću jednostavno s tim svojim artom moći preživjeti...<sup>1286</sup>

1281 Tine Hribar, “Zev hermeneutičkog kruga”, iz: *Hermeneutika – Teorija tumačenja i razumevanja*, Nolit, Beograd, 1973, str. 493.

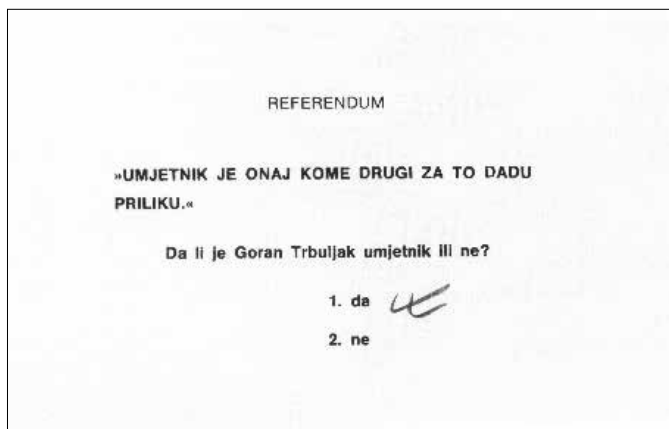
1282 Jean-Hubert Martin, str. 21.

1283 Lucy R. Lippard, John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International* vol. 12 no. 2, New York, 1968, str. 31–36; i Terry Atkinson, “Concerning the Article *The Dematerialization of Art*”, iz: Alexander Albero, Blake Stimson (eds), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 52–58.

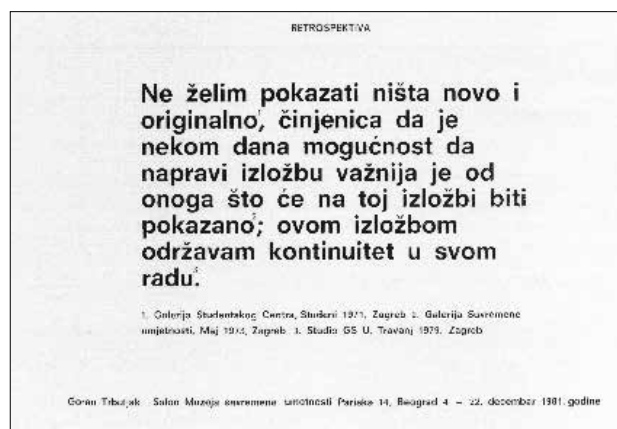
1284 Pod dekonstrukcijom modernizma se razumeju postupci umetničkog rada na kanonskim primerima modernističke umetnosti i modernističkog “duha” koji se pokazuju relativnim, nestabilnim, otvorenim interpolacijama, premeštanju i decentriranju.

1285 Ješa Denegri, “Koncepti Gorana Trbuljaka” (*Polja* no. 149, Novi Sad, 1971), iz: *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003, str. 426–428.

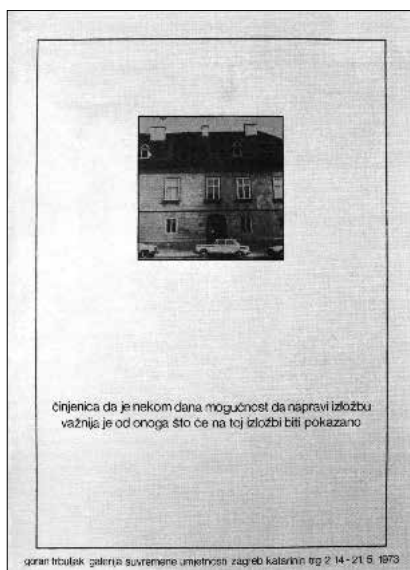
1286 Zoran Simić, “Goran Trbuljak – Izložba u hotelskoj sobi – intervju”, *Quorum* br. 2/3, Zagreb, 1990, str. 529.



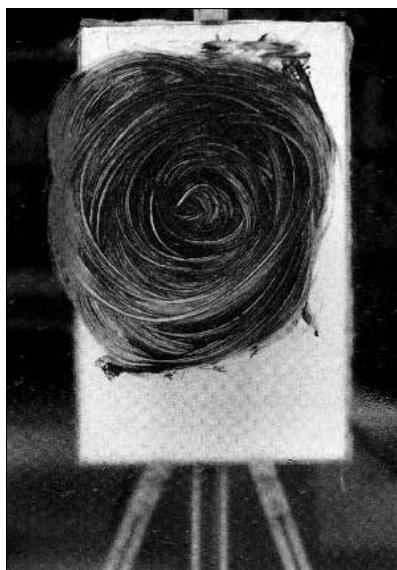
Goran Trbuljak, *Referendum – glasački listić*, 1972.



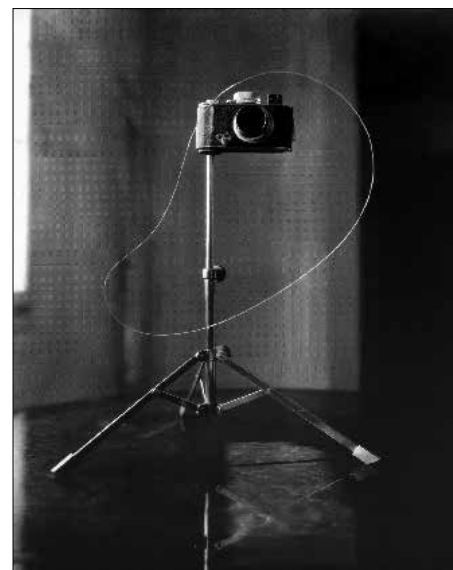
Goran Trbuljak, *Retrospektiva*, 1981.



Goran Trbuljak, *Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano*, 1973.



Goran Trbuljak, *Slika na staklu (Nedeljno stikarstvo)*, 1974.



Goran Trbuljak, *Bez naziva (skica za skulpturu iz ciklusa 'Mramor, kamen i željezo')*, 1993.

Trbuljakova “dematerijalizacija umetničkog objekta”, za razliku, na primer, od Roberta Barryja ili grupe OHO, nema metafizičke predznake, odnosno, nema epistemološke predznake kao u slučaju rada Josepha Kosutha, grupe Art&Language, grupe (E ili Grupe 143. Njegove pozicije su aksiološke i ideološke, što znači da on ne istražuje pojavnosti objekta umetnosti ili epistemologiju znanja o tome šta umetnost ili koncept umetnosti jeste, već da istražuje, prikazuje i provocira statusne/aksiološke parametre sveta i institucija umetnosti u kojima deluje. Tako su nastajali radovi *Kroz rupu na vratima Galerije suvremene umjetnosti pokazivao sam povremeno prst bez znanja uprave galerije*, 1969, ili *Na nekoliko mjesta u gradu fotografirao sam rupe u asfaltu. Kseroks kopije fotografija zalijepio sam u neposrednoj blizini fotografiranih rupa. Nepotpisane kseroks kopije bile su zalijepljene na ulici deset dana u travnju 1970. ili U more kod Rijeke i Dubrovnika bačeno je nekoliko slikarskih okvira “marina” formata*, 1970. ili *Udarac po ovoj cijevi proizvodi zvuk koji je drugačiji od zvukova okolnih cijevi*, 1971.<sup>1287</sup> Njegovo lociranje ili izvođenje propozicija o statusu sveta umetnosti proizlazi iz kritičkog razumevanja mehanizama modernističkih institucija umetnosti, tj. kritičkog razumevanja i subverzije preobražaja novotendencijskog neoavangardizma (utopijskog projekta) u visokoestetizovanu modernističku internacionalnu galerijsko-muzejsku umetnost. Trbuljakove intuicije definisanja konceptualne umetnosti kao anonimnog ili mistifikatorskog delovanja u sistemu umetnosti bliske su situacionističkim i postsituacionističkim (Buren, Burgin) strategijama unošenja estetskog, bihevioralnog i aksiološkog poremećaja u svet umetnosti, izvođenjem bihevioralnog, lingvističkog ili parapolitičkog gesta u svakodnevnoj kulturi življenja. Njegov rad pokazuje kako uneseni, produkovani ili simulirani poremećaj, a to može biti tekst-parola, akcija, instalacija, “okida”, tj. prouzrokuje političko-teorijske pokazne efekte u svetu umetnosti. Na primer, Trbuljak je izveo sledeća dva rada koji pokazuju konzistentno ili paradoksalno da je umetnik figura ili, tek, funkcija unutar institucija umetnosti:

(1) realizovao je sledeći upitnik

..... ušao sam u .....

i ne identifikujući se (prezime-ime-profesija-dokumentacija), postavio sam slijedeće pitanje tražeći da mi odgovore sa Da ili Ne ili Možda:

Želite li izložiti ovaj rad u vašoj galeriji?

1. Da
2. Ne
3. Možda

Direktor galerije                      anonimni umjetnik  
1972.

i par godina kasnije

(2) realizovao je sledeći upitnik

..... ušao sam u .....

i identificirajući se (prezime: Trbuljak, ime: Goran, profesija: umjetnik, dokumentacija: izlagao 10 radova iz iste serije u La Galerie des Locataires, Paris, 1972, Galerie 6, Paris 1973, na *Biennale des jeunes*, Paris 1973, neki radovi iz iste serije bili su publicirani u: *Flash art*, Milano, studeni 1972, publikaciji *Galerie des locataires*, Paris, travanj 1973, katalogu izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, svibanj 1973, katalogu *Biennale des jeunes*, Paris, rujanj 1973, postavio sam slijedeće pitanje tražeći da mi odgovore sa Da ili Ne ili Možda:

Želite li izložiti ovaj rad u vašoj galeriji?

1. Da
2. Ne
3. Možda

Direktor galerije                      Goran Trbuljak  
1974.

Trbuljakovo delo se zasniva na sledećim aspektima: (1) delo nije likovni komad, već propozicija, (2) propozicija koju Trbuljak konstruiše ima formu sintetičkog<sup>1288</sup> stava o institucijama i uticajima institucija unutar sveta umetnosti, (3) propozicija je u svetu umetnosti ambivalentno prezentovana kao umetničko delo ili rad konceptualne umetnosti (prvostepeni nivo izlaganja ili saopštavanja propozicije) i kao metajezikički stav u odnosu na institucije i svet umetnosti (drugostepeni ili n-tostepeni nivo izlaganja ili saopštavanja propozicije). U formalnom smislu to znači da su njegovi radovi formulisani:

1. kao tekstovi (stejtementi i koncepti koji učestvuju u konstruisanju umetničkog identiteta umetnika),

<sup>1287</sup> Branka Stipančić (ed), *G. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996, str. 6, 8, 10, 12.

<sup>1288</sup> Trbuljakove propozicije su sintetičke pošto izražavaju i prikazuju u doslovnom ili metaforičnom smislu iskušane “date” sveta umetnosti. *Date* sveta umetnosti su “materijal” njegovog umetničkog rada.

2. kao dokumenti (specifikacija i opis efekata tekstova i ponašanja)
3. kao učinci performativnih zahteva (tekstovi koji svoj značenjski i aksiološki efekt ostvaruju činom čitanja, mentalnog ili bihevioralnog izvršenja propozicija koje tekst nudi).

Trbuljakovi tekstovi pripadaju onom modusu konceptualističke prakse kojim se problematizuje modernistički identitet između estetičkog i etičkog stava. Kada je Wittgenstein uspostavio identitet između etičkog i estetičkog stava, on je to učinio na osnovu teza o ne-spoznajnoj (ne-epistemološkoj) osnovi etike i estetike. Međutim, logika Trbuljakovog problematizovanja identiteta etike i estetike ima nešto drugačiju kritičku orijentaciju. On ukazuje na to da odnos etike i estetike nije univerzalna vaninstitucionalna i aistorijska kategorija. Takođe, ukazuje na to da modernističke institucije unutar modernističkog sistema umetnosti proizvode prividni "spoj" estetike i etike na takav način da etika (moralni stav umetnika) uvek izgleda kao funkcija same i izvorno ljudske estetike (modernistički mitovi o umetniku stvaraocu, herojskom tvorcu, projektantu utopije). Trbuljakova dela unose poremećaj u legitimnost modernističkog transcendiranja estetskog i etičkog, ukazivanjem na to da se iza estetskog nalaze etički stavovi, a iza njih ideološki mehanizmi institucija modernističke kulture koja proizvodi vrednosti, značenja i smisao. Pokazuje se da estetskom sudu ili umetničkom činu prethode etičke propozicije koje su izvedene iz ideoloških i političkih pozicija unutar kulture i društva u kome umetnik izvodi svoj identitet "umetnika", "stvaraoca", "potrošača" itd. Trbuljak je estetiku (smislaono orijentisanu proizvodnju, razmenu i potrošnju "komada" umetnosti) redukovao na propozicione stavove koji izražavaju njegovu etiku (on o sebi u tom vremenu govori kao o "čistuncu"). Umetnost je doslovno (zdravorazumski) ili metaforično (ironijski) svedena na etičku propoziciju. Više nije u pitanju modernističko etičko koje potvrđuje estetsko ili estetsko koje je saglasno etičkom, već je u pitanju estetsko kao umetničko, koje je aproksimirano do etičke propozicije, a to znači do stava, ideološkog ekrana, konvencije. Estetička ili umetnička propozicija je ogoljena do njenog etičkog, a to znači i političkog kostura.<sup>1289</sup>

Propozicionalnim stavom se naziva propozicija čiji lingvistički izraz dopunjava izraz (reč, sintagma, rečenica ili tekst) koji iznosi stav govornog subjekta prema propoziciji koja se izriče. Trbuljakovi radovi imaju formu propozicionalnog stava pošto on iznosi svoj stav prema izrečenom. Na primer, kao *ključni* rad na retrospektivnoj izložbi 1981. godine on je izložio rečenicu:

Ne želim pokazati ništa novo i originalno; činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano; ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu.<sup>1290</sup>

Njegovu rečenicu-delo čine tri podrečenice od kojih svaka ima strukturu propozicionalnog stava. Stav je izrečen rečima "ne želim", "važnija je" i "održavam". Ovim rečima je upisan položaj subjekta (umetnika, Trbuljaka) u odnosu na ono o čemu propozicija govori. Propozicije su sintetičke pošto govore o datama ili iskustvenim aspektima sveta umetnosti. Prva rečenica govori o subverziji modernističkog zahteva da se stvori uvek novo i originalno delo i kritičkom položaju konceptualnog umetnika prema tom zahtevu. On menja kanonsku ontološku determinaciju modernističke umetnosti, ukazujući na mogućnost da novo i originalno nisu suštinske odlike/odrednice umetnosti. Mada, istovremeno, Trbuljak, prelaskom sa likovnog stvaranja na verbalni govor ili metagovor o ponašanju i funkcijama stvaranja koje ostvaruje umetnika, uspostavlja novinu u svetu umetnosti – proširuje istorijski opseg umetničkog rada. Druga rečenica govori o institucionalnoj moći sistema umetnosti koji određuje status, funkcije, smisao i vrednost umetničkog čina i dela. Institucionalna moć se potcrtava kao dominantna odrednica statusa umetničkog dela i umetnosti kao društvene discipline. Institucionalno je izvedeno naspram ontološkog, morfološkog, metafizičkog ili epistemološkog određenja prirode umetnosti. Treća rečenica izražava autorefleksivnu propoziciju kojom se prethodne dve rečenice prepoznaju kao konstante (i determinišuće karakterizacije) umetnikovog rada. Pri tome, to nije izrečeno bez ironičnog podteksta koji problematizuje modernistički mit o umetniku koji dosledno sprovodi svoju *morfološku poetiku* (umetnika između čijeg "bića" i morfoloških izraza postoji nepromenljiva identifikacija). Ovim radom je pokazan jedan *skelet* inverzija modernističkog kanona (originalnosti, moći, kontinuiteta) stvaranja.

Trbuljak je razvio različite adiministrativne metode: upitnik, dokument, izjavu, procenu itd, tipične za birokratske strukture, ne da bi parodirao birokratiju samoupravnog socijalističkog društva ili birokratiju kapitalističkog galerijskog sistema, već da bi institucionalne aspekte modernističkog sveta umetnosti, koji se brižljivo prikrivaju, travestiraju originalnošću, spontanošću, prirodnošću itd, izneo na površinu diskursa. Trbuljakov rad se može pratiti kroz dva perioda: konceptualistički (1969–75) i neokonceptualistički (od kraja sedamdesetih do danas). Konceptualistički period karakteriše rad sa propozicionalnim stavovima "o" umetnosti kao umetničkim delima unutar galerijskog sistema. Kasniji, neokonceptualistički period karakteriše dekonstruktivni rad sa sistemima sveta umetnosti (atelje, paleta, ram, odnos slike

1289 Uopredi: Ješa Denegri, "Goran Trbuljak ili pitanje o granicama umjetnikovog ponašanja" (*Telegram* br. 67, Zagreb, 1973), iz: *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003, str. 429–431.

1290 Branka Stipančić (ed), *G. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996, str. 24.

i fotografije, slike i objekta, status profesionalnog slikarskog rada, status amaterskog slikarskog rada, status stvaranog/ slikanog dela i status dekonstruisanog/poništanog dela) kao politički pokrenutim kodovima sveta umetnosti. Njegove slike iz osamdesetih godina nisu slike koje prikazuju ili izražavaju ili, čak, istražuju nešto ili bilo šta, već slike kojima umetnik izvodi različite slučajeve događanja slike u i slikarstvu i izvan njega. Po Branki Stipančić:

Radovi izgledaju kao slike. Ali kako autor postupa sa njima? Platna su nedodirljivi, zaštićeni objekti oko kojih autor obilazi, okoliša...

Platno nije tu da bi bilo naslikano. Ono je simbol, dogovorena konvencija kojom smo se sporazumjeli da se nalazimo u području slikarstva. Čak ni boja, a ni jedan od procesa ne pripadaju konvencionalnoj slikarskoj tehnici. Tintu je kroz rupe kapao kapaljkom za oči,<sup>1291</sup> ili uštrcavao sprejom, ili je pak poledinu kutije izrezao kako bi dospio do platna s “krive” strane. Izmišljajući sam sebi prepreke, umjetnik se “kreće po rubovima” oko platna koje traži pozornost i koncentraciju. Sumnja i zavodi jer slika je sveta ili uzaludna? Autor je osjećao “opasnost da se slike mogu doživjeti kao slikarstvo”<sup>1292</sup> i na razne se načine borio protiv toga.<sup>1293</sup>

Trbuljak umetničkim radovima problematizuje odrednice umetničkog dela, pokazujući njihovo naličje propozicionalnim stavovima ili, kasnije, *paraikoničkim* objektima zastupanja umetnosti.

### Postavangarda – kontekst i funkcije: Grupa šestorice autora i druga scena

Delovanje Grupe šestorice autora (Mladen Stilinović [1947], Vlado Martek [1951], Željko Jerman, Boris Demur [1951], Sven Stilinović [1956] i Fedor Vučemilović [1956]),<sup>1294</sup> kao i njihov kasniji pojedinačni samostalni rad pripada skupu pojava koji se može označiti terminom postavangarda. Njihov rad je postavangardan:

- (i) zato što istorijski nastaje posle poslednje avangarde (novih tendencija i njoj odgovarajuće kulturalne ideologije),
- (ii) zato što nastaje kao kritika temeljnih vrednosti i horizonta umetničkog i estetskog izraza institucionalnoga visokog i kasnog modernizma, pre svega estetskog formalizma kasne likovne apstrakcije i fetišizacije kulture industrijskog dizajna,
- (iii) zato što istorijske avangarde, neoavangarde i ranu konceptualnu umetnost transfigurirše (premešta) i transformirše (preobražava), tematizujući svoje mentalne, konceptualne, egzistencijalne, umetničke, ideološke i teorijske pretpostavke u odnosu na aktuelnu kulturu poznog samoupravnog socijalizma.

Specifičnije, u hrvatskoj umetnosti sedamdesetih godina delovanje Grupe šestorice autora<sup>1295</sup> obeleženo je dvostrukim raskolom (*le différend*):

- (a) razvijanjem nedizajnerskih, antikonstruktivističkih i subjektivnih (ali ne i ekspresionističkih) postupaka, koji dekonstruišu utopijske modernističke i konstruktivističke industrijsko-mašinske vrednosti estetike pokreta novih tendencija (od novih tendencija, preko plastičara, do urbanog intervencionizma) i
- (b) korigovanjem rane konceptualne umetnosti, zasnovane na skeptičkom stavu (metapoziciji) uspostavljanjem produkcije koja pokazuje da svaki stav, pa i skeptički, jeste mogući ideološki, estetički, umetnički, etički ili egzistencijalni svet.

Dok je umetnost novih tendencija pripremala modernističku kulturu za novo idealno doba kibernetike i tehnoestetike, dok je rana konceptualna umetnost (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Ida Biard) “verovala” da kritičkim i subverzivnim radom može izazvati političku, ili, barem, etičku korekciju anomalija modernizma, delovanje Grupe šestorice je pokazalo da se umetnost aktuelnosti odigrava na *drugoj sceni* iza *principa nade* (*princip nade* kao jedna od važnih odrednica neomarksizma i u hrvatskoj kulturi prisutne *praxis* filozofije), u samom središtu užasa anomalija modernizma.

Nužno je razlikovati sledeće paradigmatičke metode: proizvodnja, metastav i produkcija.

Modernistička zamisao stvaranja, bliska lirskoj apstrakciji, akcionom slikarstvu i enformelu (Oton Gliha, Edo Murtić, Ivo Gattin), u novim je tendencijama preobražena i redefinisana saglasno zamislama racionalnog projektovanja

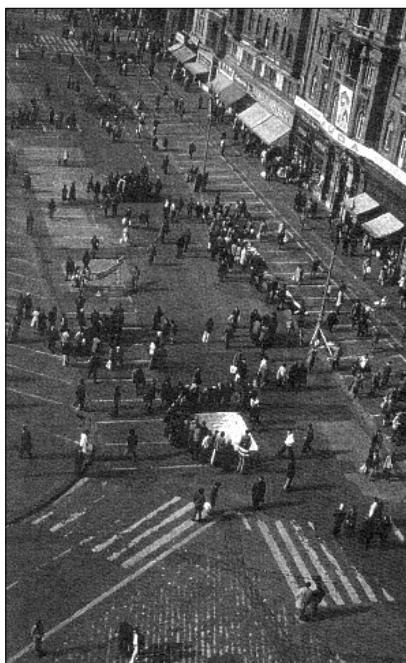
1291 Po Trbuljaku: “sredstvo koje ima veze sa okom umjetnika, ali nema s tehnikom kojima se inače slike rade”, navedeno: u Branka Stipančić (ed), *G. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996, str. 46.

1292 Nataša Jovičić, “Intervju sa Goranom Trbuljakom”, *Moment* br. 16, Beograd, 1989, str. 70–75.

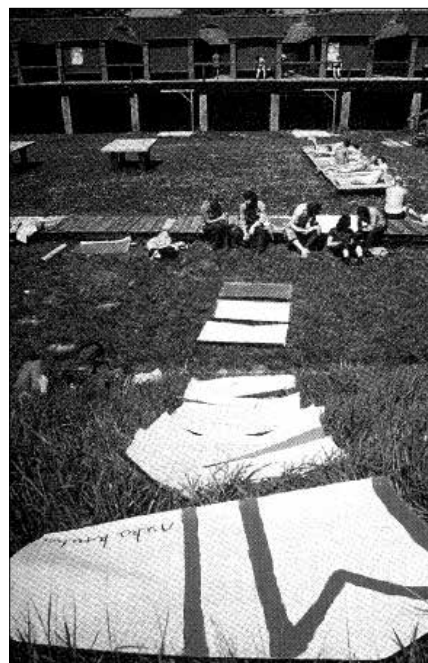
1293 Branka Stipančić (ed), *G. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996, str. 46.

1294 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998.

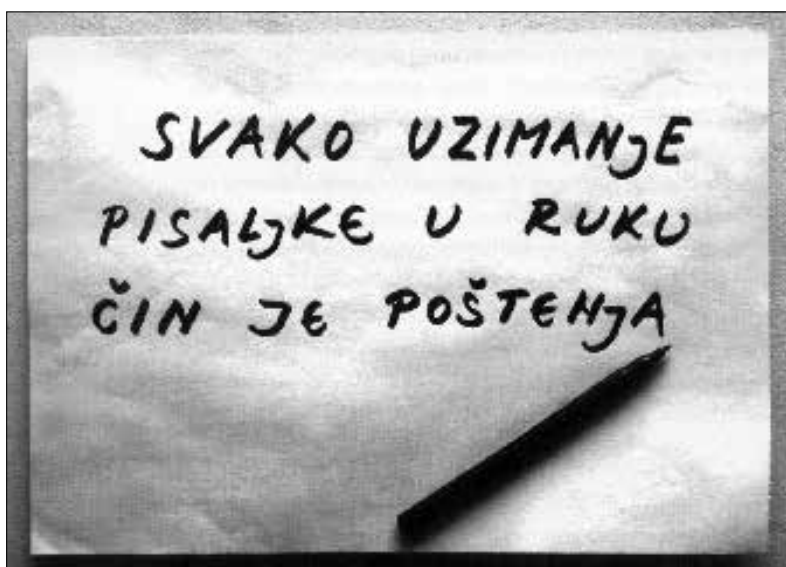
1295 Ješa Denegri, “Grupa šestorice autora” (katalog *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998), iz: *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003, str. 454–457.



Izložba-akcija, Trg Republike, Zagreb, 1975.



Izložba-akcija, Sava, 1975.



Vlado Martek, *Svako uzimanje pisačice u ruku čin je poštenja*, 1976.



Fedor Vučemilović, *Black-White*, 1977.

i programiranja umetničkog dela (u radu Ivana Picelja, Vjenceslava Richtera, Vladimira Bonačića, Juraja Dobrovića). Projektovanje i programiranje treba razumeti analogno industrijskoj proizvodnji i u idealnom smislu kibernetičkoj organizaciji modernističkog dela (autonomno-urbanog dizajniranog komada). Kod Grupe šestorice autora zamisao stvaranja je identifikovana analogno performativnosti političkog govora i odnošenja subjekata u kulturi, a ne s proizvodnjom završenog i savršenog umetničkog dela (komada). U ranoj konceptualnoj umetnosti (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević) skeptički su problematizovane strategije stvaranja u modernizmu.<sup>1296</sup> Konceptualni umetnici su ponudili drugostepene ili n-tostepene metajezičke etičke, političke, estetičke ili terorističke stavove/iskaze na mestima na kojima je modernizam nudio egzistencijalnu nemost pikturalnog i plastičkog stvaranja (genij, originalnost, likovnost koja prethodi ideologiji i teoriji, objektnost), a nove tendencije nude glasove utopije novog tehnološkog i politički emancipovanog doba. U poznoj konceptualnoj umetnosti ili postkonceptualnoj umetnosti sedamdesetih ukazuje se na to da ne postoji nijedna privilegovana paradigmatička procedura (stvaranje, proizvodnja, metajezik), već da umetnik uspostavlja trenutne produkcije fragmentirajućih razlikujućih mogućih svetova smisla i moći. Zato se govori o produkciji. Produkcijom se nazivaju postupci, metode, procedure, medijske ili polimedijske strategije (aranžmani, postavke, teatralizacije) stvaranja, proizvodnje, metajezika, simulacije, prikazivanja i izražavanja, koje se ne identifikuju sa jednom disciplinom ili medijem. Produkcija nije rad sa pojedinačnim delom ili koncepcijom, već sa paradigmatičkim delom i paradigmatičkom sveta umetnosti. Proizvodi Grupe šestorice su međusobno sasvim različiti, oni su nomadski i u smislu Celantovog<sup>1297</sup> prelaženja medija ili Olivinog<sup>1298</sup> citatnog pluralizma. Njihovi proizvodi su modeli fragmentiranih mogućih svetova umetnosti i ideologije, a to znači uzorci, simptomi ili *prošiveni bodovi*<sup>1299</sup> (*point de capiton*) kojima se remeti polje normalnosti (ugovora, legitimnosti, običajnosti, navika i moći) nastajanja, distribucije, razmene, recepcije i potrošnje modernističke umetnosti. Da pojednostavim:

1. konceptualizam Trbuljaka i Dimitrijevića se zasnivao na iznošenju stava (metapozicije) o umetnosti: “Ne želim pokazati ništa novo i originalno,<sup>1300</sup> činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano;<sup>1301</sup> ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu<sup>1302</sup> ili “Jednom davno, daleko od gradova i sela, živjela dva slikara. Jednog dana kralj, loveći nedaleko, izgubi svog psa. Nađe ga u vrtu jednoga od dvojice slikara. Vidio je radove tog slikara i poveo ga u dvorac. Ime slikara bilo je Leonardo da Vinci. Ime drugoga ljudi nikada nisu saznali<sup>1303</sup> itd..., a
2. postkonceptualizam Grupe šestorice autora zasnivao se na stvaranju situacija ili produkata koji pokazuju kako veoma različiti stavovi (ideologije) postaju umetnost (pojedinačno medijski eksplicirano značenje) i obratno, kako umetnost prodire, kao što označitelj prodire u označeno gradeći znak, u ideologiju i, zatim, u delokrug utemeljenja moći unutar kulture.

Njihov rad nije gradio jedan metadiskurzivni nivo postsituacionističke kritike, kao u slučaju Trbuljaka i Dimitrijevića, već vizuelno-semantički registar (u Foucaultovom, Derridinom ili Deluzeovom smislu *arhiv*<sup>1304</sup>) različitih značenja, postupaka i vrednosti u kretanju od pojedinačnog ka opštem i od opšteg ka pojedinačnom (hermeneutika kruženja i proizvodnje ekscenčnih prekida: *hijatusa*) indeksiranju društvenih distribucija identiteta, moći, samo-određenja, pozicioniranja, ciničkih apologija i subverzija. Reč je o hijatusima manipulatora i manipuliranog, umetnika i političara, buntovnika i romantičara, otpadnika i pripadnika, odnosno, nelegitimnosti prvostepenog vlastitog jezika i represivne legitimnosti nametnutog i vladajućeg metajezika.

Njihov rad nije samo kontrakultura ili alternativa u smislu urbanog *undergrounda*, umetnosti ulice i periferije, kao što su pisali pojedini autori (na primer, Anđelko Hundić<sup>1305</sup>), već poremećaj (simptom, *prošiveni bod*) unesen u tkivo visoke umetnosti i dominantne ideologije samoupravnog socijalističkog društva (kasnog realsocijalizma i, kasnije, postsocijalizma). Njihov rad nije kritički u smislu konceptualističke kritike institucija umetnosti (sveta umetnosti, sistema umetnosti) sa distance i objektivnosti metajezika, već je kritički u smislu prodiranja (subverzije) u tkanje tekstova umetnosti, kulture i ideologije svakodnevice. Oni rade sa užasom svakodnevice. Oni prodiru u svet umetnosti

1296 Nena Baljković, “Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak / Grupa šestorice autora”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 29–34; i Marijan Susovski (ed), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.

1297 Germano Celant, “Konceptualna umetnost – siromašna umetnost – land art – body art 1966–1969”, *Student* br. 30, Beograd, 1976. str. 11.

1298 Achille Bonito Oliva, “Avangarda-Transavangarda”, *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983, str. 114–118.

1299 Slavoj Žižek, “Od *prošivenog boda* do *nad-ja*”, iz: *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 29–51.

1300 Galerija Studentskog centra, Zagreb, novembar 1971.

1301 Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, maj 1973.

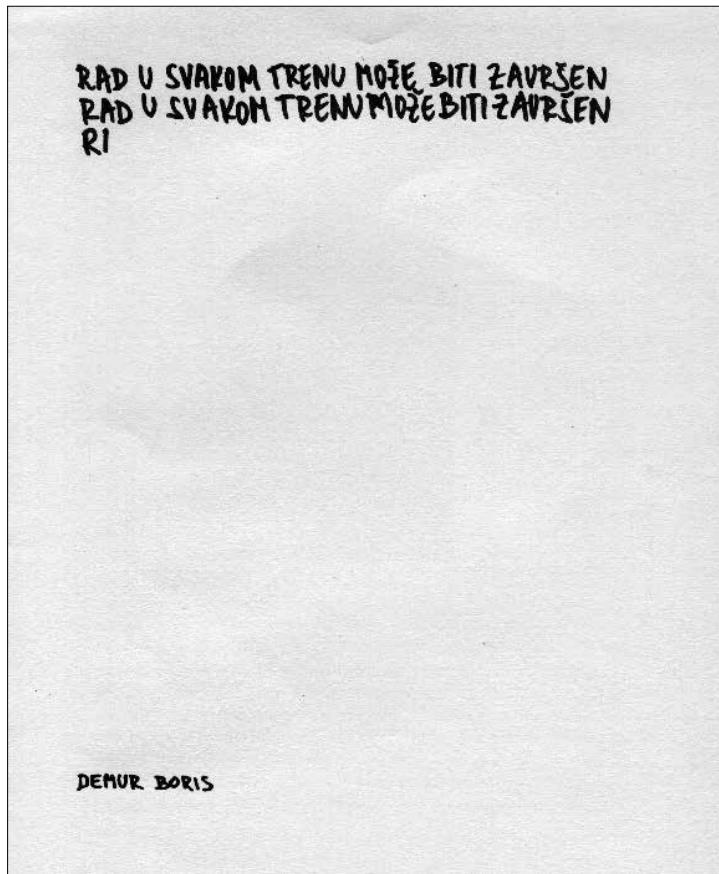
1302 Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, april 1979.

1303 Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

1304 Žil Delez, “Novi arhivar (*Arheologija znanja*)”, iz: *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 9–28.

1305 Anđelko Hundić (ed), *Kontrakulturni pokret u Hrvatskoj umjetnosti od 1975–1985. Situacija Grupe šestorice autora (1975–1978)*, Galerija Karas, Zagreb, 1985.





Boris Demur, *Rad u svakom trenutku...*, 1976.



Grupa šestorice autora, *Šetnja gradom* 19. 5. 1976.



Grupa šestorice autora, 1977.

preuzimajući pozitivne i negativne konsekvence svojih učinaka, ogledalnih refleksija, kontraudara. Mladen Stilinović će iskazati veoma precizno poentu njihovog rada rečima: “ne postoji umjetnost bez posljedica”.<sup>1306</sup>

U njihovim veoma različitim delima izdvaja se precizna konceptualna strategija: izneti učinke moći i ideološke prevare na površinu jezika, a to znači pokazati privid dubine (metafizike umetnosti) i aktuelizovati (pokazati) površnost svake dubine duha, estetike, umetnosti, svakodnevice, ideologije i istorije. Delovanje ne ide za tim da pokaže transcendentnu dubinu duha, estetike, umetnosti, umetnika, psihologije, svakodnevice i ideologije, već da pokaže da su transcendentne karakterizacije i indeksi, koje normalna i normativna umetnost i kultura modernizma nosi, logocentrički prividi strukturirani na površini jezika trivijalnih, banalnih, logički ispraznih, tautoloških, formalnih, lingvističkih, žargonskih i političkih razumljivih istina. Istina je uvek fikcionalizovana naracija (ponuda veštački stvorenog smisla i vrednosti, iluzija na mestu realnosti). Oni su u očiglednom, doslovnom, jednoznačnom, razumljivom i banalnom tražili asimetrične glasove Drugog (neočigledno, nedoslovno, višeznačno i nerazumljivo). Polje asimetrija je mreža diskursa Drugog što je njihov materijal stvaranja umetnosti, a kultura i društvo su njihov atelje.

Izložbe-akcije<sup>1307</sup> su javne postavke umetničkih dela, realizacije procesa i performansi, koje su sprovodili, pripadnici Grupe šestorice od 1975. do 1979. Izložbe-akcije su realizovane u vanumetničkim prostorima kao provokacije i ekscesi, suočavanjem ekskluzivnog umetničkog čina i različitih oblika urbanog života. Zamisao izložbe kao statične postavke završenih i zatvorenih umetničkih komada u galeriji i muzeju transformisana je u događaj (*event*). Izlagali su u središtu urbanog života (trg, ulica), na mestima za odmor i rekreaciju (kupalište), u novim stambenim naseljima bez ikakvih kulturalnih sadržaja (delovi Novog Zagreba), u institucijama kulture (hol Filozofskog i Ekonomskog fakulteta). Svaka od izvedenih izložbi-akcija bila je bihevioralni rad sa specifičnom društvenom, urbanom i institucionalnom situacijom i njenom performativnom nužnošću, koja je pokazivala da je umetnost funkcija ili poremećaj funkcije konteksta, drugim rečima, *simptom*.

Elementarizam je rad sa aspektima umetničkog dela u pre-simboličkom (označiteljskom po strukturalistima, ili atomskom po analitičkim filozofima) stadijumu. Postupci istraživanja ili rasprave elementarizma sprovedeni su u mediju fotografije (izložba Jermána, Mladena Stilinovića, Svena Stilinovića i Vučemilovića u Galeriji Novoj, 1976) svođenjem fotografije kao sistema prikazivanja i produkcije vizuelnog značenja na materijalni označiteljski poredak ili trag fotografskog postupka. Vučemilovićev *Rad 1* nastao je osvetljenjem kutije sa foto-papirom, pri tome su papiri na vrhu kutije osvetljeni (crni), a na dnu su ostali beli (neosvetljeni). Jermanova realizacija *Apsolutno korištenje materijala 26. 7. 1975.* je asamblaz nastao izlaganjem kompletnog neupotrebjenog materijala (neraspakovane hemikalije, fotopapiri itd) potrebnog za izradu fotografije. Sven Stilinović je radom *Portret i retuširani portret* invertovao estetizujuću tehniku retuša (ulepšavanje fotografije) u postupak ruženja fotografije (destrukcija uobičajenog ulepšanog fotografskog izgleda). Mladen Stilinović je u radu *100% fotografija grafika* izložio potpuno crnu preekspoziranu fotografiju koja je potencijalno i idealno bilo koja fotografija (ironični otklon od fotografije znaka koja prikazuje ka fotografiji koja je označitelj i time anticipira bilo koju drugu fotografiju iz istorije fotografije).<sup>1308</sup>

Analitičkim radom se naziva umetničko delo koje je tautološko i logički isprazno. Tautološko umetničko delo je ono koje pokazuje sebe kao sopstvenu referencu. Logički isprazno delo je ono koje je nastalo povezivanjem rečenica, ikoničkih znakova ili elemenata građenja umetničkog dela na osnovu formalnih (sintaktičkih) pravila. Karakteristično je pet pristupa tautologiji i analitičkom:

- 1) tekst je tautološki pošto pokazuje kako je zapisan, na primer, Boris Demur izlaže rukom pisane tekstove “Ovim radom mišljenje i praksa su poistovjećeni”<sup>1309</sup> (1977) ili “Ovim radom isključene su sve pretpostavke iluzioniziranja ili simboliziranja pomoću zamisli ili materijala”<sup>1310</sup> (1977),
- 2) tekst je izveden u fotografskom mediju i govori o tome kako je izveden ili imenovan, na primer, u Jermanovom delu *Elementarna fotografija*<sup>1311</sup> (1977) na foto-papiru su fiksirom ispisane reči “elementarna fotografija”, koje govore o materijalnom postojanju i pojavnosti izvedenog zapisa,
- 3) analitičko slikarstvo je primena tautološke konceptualističke shematike na građenje slike (slika = slika, slika = proces građenja slike) i shematike logičke ispraznosti na dokumentovanje ili prikazivanje postupka slikanja slike, na primer, Demurove slike<sup>1312</sup> *Bojom nategnuto platno* (1977), *Struktura poteza u odnosu na segmentaciju plohe* (1977), *Slikano na ukošenoj plohi* (1978),

1306 Mladen Stilinović, “Tekst nogom”, katalog, Salon Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984, str. n.n.

1307 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 149–163.

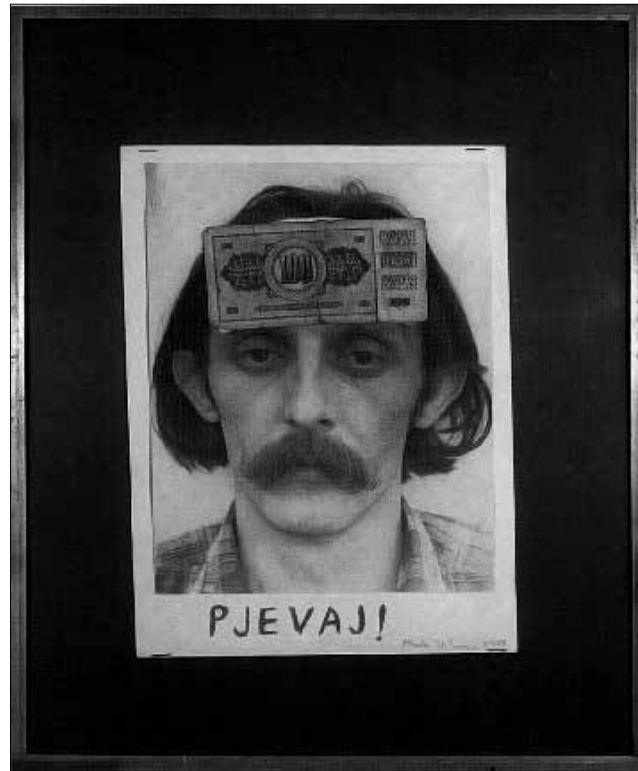
1308 Katalog izložbe *Željko Jerman Mladen Stilinović Sven Stilinović Fedor Vučemilović*, Galerija Nova, Zagreb, 1976.

1309 Boris Demur, “Ovim radom mišljenje i praksa su poistovjećeni”, iz: Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a i Galerija Nova, Beograd i Zagreb, 1978, str. 27.

1310 Boris Demur, “Ovim radom...”, iz: Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, str. 25.

1311 Željko Jerman, “Elementarna fotografija” (1977), iz: katalog *Željko Jerman Mladen Stilinović Sven Stilinović Fedor Vučemilović*, str. n.n.

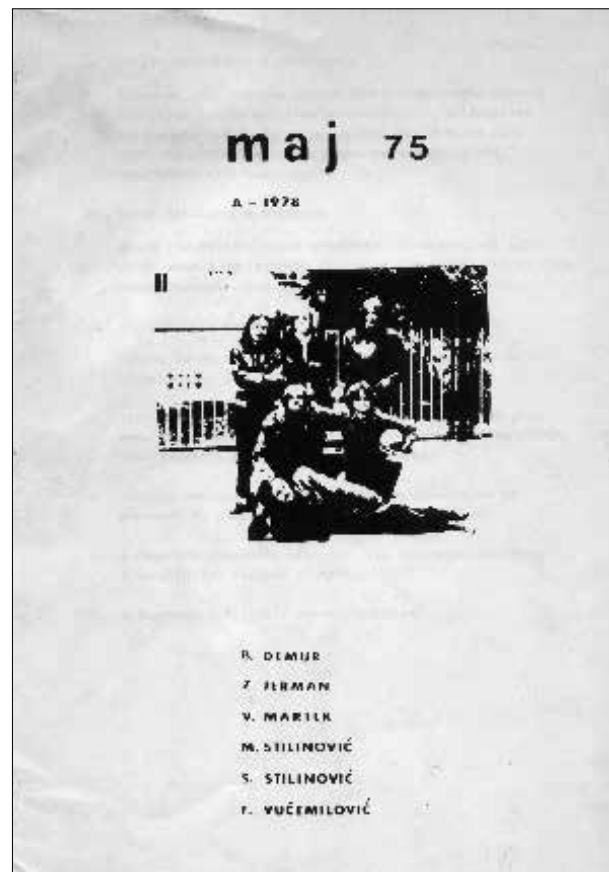
1312 Boris Demur, “Slike”, iz: Marijan Susovski (ed), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982, str. 68–69.



Mladen Stilinović, *Pjevaj!*, 1980.



Sven Stilinović, *Bez naziva*, 1980.



*Maj 75* – A, Zagreb, 1978.

- 4) tautologija i logička ispraznost svakodnevnog govora, ideoloških fraza ili pedagoških diskursa pokazuju se u ogoljenoj i doslovnoj formi, na primer, parole Mladena Stilinovića *Radim za dvojicu* (1976), *Iz početnica* (1979), *Uvjeti za moj rad nisu u mojim rukama ali na svu sreću ni u vašim* (1979)<sup>1313</sup> i
- 5) tautologija i logička ispraznost su dovedene do formule koja obećava *magijski efekat*, na primer, radovi sa ogledalima Vlade Marteka ili efekti infantilne racionalnosti deteta, mentalnog bolesnika, romantičkog pesnika ili lucidnog anarhiste u tekstualnim pararomantičnim radovima Jermana *Ovo nije moj svijet!*<sup>1314</sup> ili *Život – a ne parole!*,<sup>1315</sup> odnosno Marteka *Što je umjetnost prema ovom biću* ili *Svako uzimanje pisaljke u ruku čin je poštenja.*<sup>1316</sup>

Ideološko je zbirni efekat konceptualnih poremećaja, korekcija, simptoma, tautologija, ispraznosti i parola koje, smeštanjem u kontekst modernističkog poznokomunističkog društva, pokazuju označiteljske mehanizme diskurzivne, vizuelne i egzistencijalne moći/nemoći. Umetnički rad (delo i delovanje) nije “nevin” ili “objektivni” poredak likovnog, fotografskog ili tekstualnog materijala, već je poremećaj društvene raspodele (moći, želje, vladanja, razmene, potrošnje) prirode i prirodnosti jezika. Upravo ova kretanja u hrvatskoj umetnosti osamdesetih godina omogućila su da se u devedesetim godinama figure Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Željka Jermana i Borisa Demura izdvoje kao dominantne figure “velikih umetnika” kraja veka.

Zamisao transgresije je višeznačna i bitna za identitet Grupe šestorice, posebno za Martekovo, Jermanovo i Stilinovićevo dekonstruisanje superstrukturalnih horizonata vrednosti, smisla i identiteta. Mogu se uporediti situacije u kojima Mladen Stilinović uzima reči političkog zakona: “Napad na moju umjetnost napad je na socijalizam i napredak”<sup>1317</sup> (1976) ili kada Vlado Martek uzima reči zakona svakodnevice: “Na svaku stvar koju kupite ili imate napišite njeno ime”<sup>1318</sup> (1975–80) itd... U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontroverzna zamisao da je jedina prava transgresija sam Zakon koji se krši:

... najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, jeste pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona...<sup>1319</sup>

Njihove postavangardne transgresije su otkloni (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije) u odnosu na dominantne vladajuće hijerarhije moći i njihove “zakonske figure” u umetnosti, kulturi i društvu.

Rad Grupe šestorice autora ima neizvesnu istoriju, karakterističnu, kako za evolucije konceptualne umetnosti, tako i za produkcije postmodernističkih raskola (*le différend*). Istorijske crtice:

- (a) grupa je nastala sredinom sedamdesetih kao jezgro (mikrozajednica šest ljudi na *drugoј sceni*),
- (b) krajem sedamdesetih proširila se na veći broj autora, konstituišući, uslovno rečeno, pokret (časopis *MAJ 75* i *Radna zajednica umjetnika Podroom 1978–80*)<sup>1320</sup> i
- (c) tokom osamdesetih rad se individualizovao, ali istovremeno nastaje i nova izlagačka institucija, galerija “PM Prošireni medij” (1981–91).<sup>1321</sup>

Kretanje od grupe ka pokretu i od pokreta ka individualnim strategijama karakteristika je većine konceptualističkih grupa (OHO, Art&Language, grupa KôD).

Grupu šestorice autora karakteriše jak poriv na estetsko i umetničko provociranje društvenog smisla, određen inverzijama i transfiguracijama (preoblikujućim premeštanjima) umetnosti u kulturu i kulture u umetnost. Pokret (radnu zajednicu) karakteriše izvođenje političke pozicije (politička umetnost, subverzija u umetnosti i kulturi, osvajanje pozicija u kulturi i istorizacija aktuelnih umetničkih praksi). U to vreme počinje se rasvetljavati i gotovo metafizički odnos grupe Gorgona, koja je delovala početkom šezdesetih, i Grupe šestorice u sedamdesetim.

Individualni rad tokom osamdesetih i devedesetih godina pripadnika Grupe šestorice autora može se označiti terminom neokonceptualizam. Dok je postkonceptualizam bio korekcija idealizma i idealističke etike rane konceptualne umetnosti, neokonceptualizam je korekcija postmodernističkih mimikrija i retoričkih teatralizacija identiteta umetnika. Drugim rečima, u pitanju je korekcija podtekstualnih obnova logocentrizma i fikcionalne celovitosti (fantazam celovitog

1313 Katalog *Mladen Stilinović – pjevaji!*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980, str. n.n.

1314 Željko Jerman, “Razglednica”, SKC, Beograd, 1979, ili Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, str. 96.

1315 Željko Jerman, “Život – a ne parole” (1974), iz: Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, str. 128.

1316 Vlado Martek, iz: Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, str. 132.

1317 Mladen Stilinović, “Napad na...”, iz: *Kunstwelt/Politics*, Zagreb, 1981, str. 5.

1318 Vlado Martek, “Pjesničke agitacije”, plakati, 1975–80, iz: Marijan Susovski (ed), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982, str. 66.

1319 Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 18.

1320 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 165–171; i katalog *PM 1981–1989*, Galerija Karas, Zagreb, 1989.

1321 Katalog *PM 1981–1989*, Galerija Karas, Zagreb, 1989.

organskog identiteta) u esteticima, eticima, umetnosti i politici u epohi postsocijalizma. Tokom osamdesetih i devedesetih godina njihov rad dobija karakter dekonstrukcije logocentričnih koncepcija *ideologije znaka* (Mladen Stilinović), dekonstrukcije erotizma i religiozne (transcendentne) funkcije znaka i filozofskih prošivenih bodova teorijskog fetišizma (Vlado Martek), odnosno subjektivnosti i privatnosti znaka (Željko Jerman) i apsurdnog znaka (Sven Stilinović). Nasuprot njima, Boris Demur se vraća zamislama i učincima sublimnog metafizičkog znaka i uspostavlja jedan od šavova (vrućih spojeva) modernističkog i tradicionalnog sublimnog pikturnalnog izraza. Njegov rad na spiralnim slikama ušao je u delovanje visokoestetizovane simboličke i retoričke umetnosti arhetipa i zato ima sve odlike postmodernog (neo, para)klasicizma. Njihovim polaznim strategijama su, tokom osamdesetih, postale veoma bliske pozicije Vlaste Delimar<sup>1322</sup> razvijane kao dekonstrukcija i arheologija moći (delovanja, performativa) mitova ženske subjektivnosti, hijatusa pola i kulture, doslovnosti i fikcionalnosti seksualnosti.

Neokonceptualizam, koji razvijaju u formi slike, teksta i instalacije, za razliku od angloameričkog, nije usmeren na problematizovanje medijske, masovne i potrošačke tehno-kulture kasnog kapitalizma, već na dekonstrukciju smisla, značenja i vrednosti postsocijalističke kulture. Dekonstrukcija smisla, značenja i vrednosti u kasnom i postsocijalističkom društvu postaje rad sa formama javnih i prećutnih jezičkih igara unutar javne i privatnih ideologija. Njihove strategije simptoma i prošivenog boda indirektno korespondiraju sa postbojsovskim traumatskim radom (na primer Anselm Kiefer), soc-artom ruskih umetnika perestrojke (Komar-Melamid, Kabakov, Bulatov) i retroavangardom NSK-a (Irwin, Marina Gržinić).

Umetnički rad ima performativnu strukturu kada svoja značenja ne gradi na referencijalnom odnosu umetničkog dela i sveta (ikoničkom) ili simboličkom (konvencionalnom) poretku, već na *činu izgovaranja i izvršenja radnje* koja se jezikom indeksira. Izjave Željka Jermana "Ovo nije moj svijet" (1976) ili Vlade Marteka "Čitajte pjesme Branka Miljkovića"<sup>1323</sup> (1975–80) su performativi pošto se izvršavaju činom izgovaranja, ispisivanja ili čitanja. Naprotiv, postavke Mladena Stilinovića "Pljuni to iz usta" (1973) i "Pjevaj!"<sup>1324</sup> (1980) su *paraperformativi*, tj. imaju formu zapovesti koja svojim izvršenjem ispunjava svoja značenja, ali do izvršenja ne dolazi. Odsutno izvršenje ima funkciju akumulacije političkog podteksta: upotrebe performativa jednog konteksta (kafane, ulice, politike, visoke kulture) i njihovo paradigmatično neizvršenje u drugom kontekstu (aktuelnoj umetnosti).

Parasubjektivnost je rad sa klišeima ličnog i subjektivnog govora, ponašanja i izražavanja. Pokazuje se da je lični gest (zapisa, crteža, traga na foto-papiru ili izlaganja sopstvenog tela, otkrivanja privatnosti, seksualnosti, nežnosti, grubosti) artifičijelna površinska struktura svakodnevnih jezika (*ordinary language*), oblika ponašanja ili delovanja. Retorika subjektivnosti je retorika i kada se ukazuje kroz Martekov voajerizam, Vlastin egzibicionizam, Jermanov roman-tizam, Mladenov cinizam, Demurov univerzalizam ili Vučemilovićev dendizam. Oni na različite načine pokazuju da je prirodnost egzistencije iluzija i da je artifičijelni produkt simboličkog rada jezika koji je prisutan na sceni sveta pre nego što ga mi u svom intelektualnom, političkom ili umetničkom razvoju dostignemo. Ovo je izrečeno u smislu u kome je Jacques Lacan rekao da je nesvesno sazdan kao jezik pre nego što smo mi u svom vlastitom razvoju prešli *prag jezika*.

Mladen Stilinović je *Eksploatacijom mrtvih*<sup>1325</sup> označio rad na dekonstrukciji umetničkih i ideoloških simbola. On ukazuje na: (a) upotrebu i iskorišćavanje (eksploataciju) mrtvih slikarskih poetika: suprematizma, socijalističkog realizma i geometrijske apstrakcije, (b) upotrebu simbola krsta i zvezde koji su prvobitno predstavljali čoveka, zatim su postali simboli religije i ideologije, a danas su znaci na nadgrobnim pločama. Stilinovićeve radove u ciklusu *Eksploatacija mrtvih* su slike malih formata gusto postavljene na zid (one su prototip estetike gustog postavljanja slika). Na slikama su u maniru suprematizma, geometrijske apstrakcije i socrealizma naslikani simboli krsta i zvezde, ispisane ideološke parole, trivijalne fraze svakodnevice i umetnikovi komentari. Stilinovićev rad je dekonstruktivan pošto on trivijalne i uobičajene klišeje političkih diskursa i likovnih reprezentacija pokazuje u njihovoj političkoj ogoljenosti i istrošenosti. Znaci postmoderne umetnosti su brisani znaci kulture. U opštijem smislu, sintagma "eksploatacija mrtvih znakova" označava stav da su svi znaci tradicionalne i moderne umetnosti u postmodernoj kulturi istrošeni i ispražnjeni. Umetnik ne izražava sebe ili velike "ideje" (političke, etičke, religiozne, estetske), već prikazuje svoju nemoć (kao i nemoć kulture) da proizvede stvarno i utemeljeno značenje. Svi znaci i značenja su tek retorički ostaci (tragovi) u beskrajnom premeštanju i preoblikovanju, brisanju i iščitavanju.

Fetišizam<sup>1326</sup> je obraćanje objektima kao potencijalnom poretku značenjskih, psiholoških (erotskih), religioznih i ideoloških efekata. Njihov fetišizam je vera u magijsku, erotsku, ideološku ili egzistencijalnu *moć objekta*, iskazana na

1322 Katalog *Vlasta Delimar*, Galerija Doma omladine, Sarajevo, 1990; i *Vlasta Delimar*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1993.

1323 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 83.

1324 Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora*, str. 139.

1325 Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih 1984–88*, autorsko izdanje povodom izložbe u galeriji PM, Zagreb, 1988; i Spomenka Nikitović, *Mladen Stilinović*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 17–26.

1326 O teoriji fetišizma videti: Slavoj Žižek, "Das Ding, fetišizem in post-modernizem", iz: Rado Riha, Slavoj Žižek, *Problemi teorije fetišizma – Filozofija skozi psihoanalizo II*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 118–141.

pomeren, ironičan, teatralizovan i retorički način. Upotreba objekta Mladena Stilinovića je jezička igra koja objekt (kao ikonički znak svakodnevice, potresene svakodnevice i arheologije svakodnevice) preobražava u objekt kao simbolički efekat (individualnog – bol, ideološkog – mrtvi znaci, svakodnevice – geometrija kolača). Vlado Martek upotrebom objekta, odeće i različitih (religioznih, političkih, filozofskih) simbola operiše tankom granicom između iracionalnosti i racionalnosti koja razdvaja opscenost (upotreba donjeg rublja na ironično erotski način), religioznu opsesivnost (citati fragmenata religioznih slika masovne kulture, upotreba krsta i raspeća) i politički apsurd (relativizacija i gotovo groteskna upotreba geografskih političko-partijskih i rasnih simbola u neočekivanom funkcionalnom i fantazmatskom prostoru galerije).

### Spektakularnost subjektivnosti: Željko Jerman

Fotografska i tekstualna produkcija Željka Jermana<sup>1327</sup> (1949–2006) je ekstatička, opscena i fantazmatska alegorija subjektivnosti koja se upisuje na mestu gde bi se očekivala objektivirana i pokazana medijska, tj. fotografska racionalnost i pragmatičnost. Željko Jerman je jedan od aktera Grupe šestorice autora. Vlado Martek je jednom prigodom opisao život Željka Jermana rečima:

Željko Jerman: tri puta se ženio mada ima sreće sa ženama. Sin Janko, čovjek koji voli more, brodice i tekućine. Roditelji: radnica & domaćin. Njegov rano preminuli otac lovio je ptice i svirao gitaru, a pradjed prodavao med u Voćarskoj ulici (legendarna adresa mnogih druženja i lucidnih trenutaka). Čovjekoholičar s bohemskim partijama života. Poznata je njegova izjava pred jednim kupcem umjetnina: “Sve dajem za petsto maraka!” (odnosno sve svoje umjetničke radove). Hrvatski Nadar, koristio je pseudonim Nam Rey. U ranoj je mladosti bio aktivan rocker. Oduvijek živi kao samostalni umjetnik i rentijer. Jedinac. Riba. Kao klinac i tinejdžer imao znanstvenih ambicija. Počeo nositi dugu kosu u 14. godini.<sup>1328</sup>

Željko Jerman je bio umetnik usmeren ka granicama vizuelnosti naspram samog života i pokušaja da se sam život vizuelno oblikuje, tj. indeksira fotografijom, slikom, instalacijom ili tekstom. Zamisao indeksiranja vizuelnosti/nevizuelnosti posredstvom vizuelnog zastupanja bilo je mesto njegovih istraživanja. O tome je pisao izvodeći poetiku “ostavljanja traga” kao konceptualnog obećanja novog egzistencijalizma:

Moje se djelovanje temelji na svijesti o postojanju. Kausalni produkt te svijesti jeste potreba za ostavljanjem traga.

Od paleolitskih makaronskih slikarija do najnovijih stremljenja, po mom mišljenju, u umjetnosti se provlači jedna jedinstvena tendencija. Novim spoznajama, tehničkim mogućnostima, samo se proširuju horizonti shvaćanja, tj. “blovapira” se svijesnost stvaraoca.

SVJESNO BILJEŽIM SVOJE POSTOJANJE

Uočenje prolaznosti rezultira spoznajom: – egzistiram. Samo napisan nadevak na nekim mojim radovima zabilježavanje je vlastita trajanja.

(Svijest o postojanju)

SVJESNO OSTAVLJAM TRAG

Realizirajući otiske svojega tijela, ostavljam trag, koji je prvotan pokretač i najjednostavniji čin u stvaralaštvu. Kako nova svjesnost, između ostaloga, inzistira i na preispitivanju mogućnosti različitih likovnih tehnika, otiske pravim na i u različitim materijalima (foto-papir, beton, rendgen-film, pijesak). Usporedbom pojedinih produkata dolazi se do novih rezultata. Masivan otisak u armiranu betonu, uspoređen s otiskom u pijesku (koji se nakon zatvaranja izložbe jednostavno pomete), naglašava primarnost ideje nasuprot sekundarnosti njezine materijalizacije.

Osim ostvarivanja vlastita otiska u izravnom dodiru s materijalom, ostavljam svoj trag odrazom svjetlosti s mojeg tijela na emulziju filma, koja se potom (da bude prepoznatljiva) prenaša s emulzije filma na emulziju foto-papira.

Stavljanje vlastita potpisa, kao jedini sadržaj rada, po ideji je analogno s činom stvaranja vlastita traga cijelim svojim tijelom.

Baratajući prvenstveno fotografijom, ostavljam trag svjetlošću i kemikalijama na foto-papiru (metodom elementarne fotografije). Svojom korekcijom (voljom) postižem različite tragove (kapi, crte, tekstove).<sup>1329</sup>

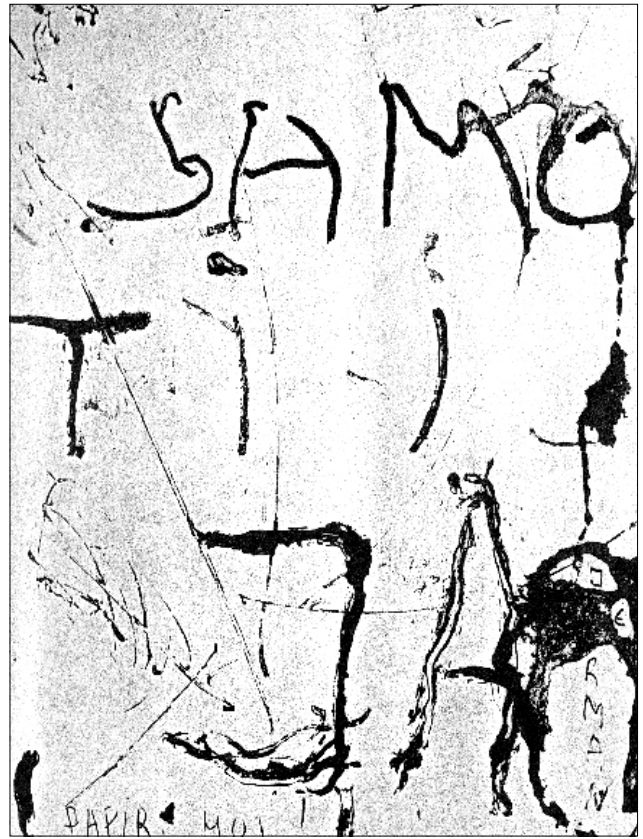
1327 Katalog *Kontrakulturalni pokret u hrvatskoj umjetnosti od 1975–1985 – Situacija grupa šestorice autora (1975–1978)*, Galerija KARAS, Zagreb, 1985; i *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998.

1328 Vlado Martek, “Rokoko biografije”, *Grupa šestorice autora*, str. 8.

1329 Katalog *Željko Jerman*, Galerija Nova, Zagreb, 1977, str. n.n.



Željko Jerman, *Obitelj Marišić*, 1971.



Željko Jerman, *Samo ti i ja*, 1972.



Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet*, 1976.

Željko Jerman je bio konceptualno egzistencijalistički *postfotograf*, u tom smislu da nije samo tehnički koristio fotografski mediji, već ga je egzistencijalno (životno, ljudski) provocirao i problematizovao do granice gde fotografija postaje opna između subjekta i objekta. Fotografski erotizam, političnost i suočenje sa smrću bili su gotovo “pornografski” centrirani. Kaže se ‘pornografsko’ zbog usredsređenosti na primarnost *detalja* illi *uboda življenja (punctuma)*<sup>1330</sup> koji zjapi u središtu egzistencije kojom se umetnik svakodnevno i akribično bavi. Jedan od velikih i klasifikaciono sistematičnih Jermanovih radova je projekt “Moja godina 1977”.<sup>1331</sup> Fotografisao je sebe svaki dan tokom 1977. godine:

Predviđen projekt začeo bih i bez novogodišnjeg upozorenja dobronamjernog prijatelja: “Jermame! ne zaboravi se uslikati!” jer jedan od motiva ovog rada glasi; i u stanju kada si toliko opijen da lebdiš između postojanja i nepostojanja ne zaboravi na rad...

... budi uvijek prisutan, neka svijest savlada potrebu da vještačkim rajem izbrišeš prolaznost.<sup>1332</sup>

Izdvojeni detalj života u svoj ogoljenoj primarnosti kodira vizuelno za pogled – pokazuje egzistencijalni užas življenja, tj. prisutnosti u primarnim oblikovanjima svakodnevice. Jerman je bio usmeren na pitanja o situaciji života i njenoj pokaznosti. Njegov umetnički fotografski rad je ekspresivan, ali samo u onoj meri u kojoj se iščitava nemoć simbolizacije Realnog<sup>1333</sup> kao izraza ljudske životne drame. Čak i kada odbija svet u kome živi, na primer, izlaganje parole *Ovo nije moj svijet*<sup>1334</sup> na fasadi Studentskog kulturnog centra u Beogradu aprila 1976. godine, ostaje gest borbe za pravo i mogućnost na oblikovanje situacija samog života i, time, upravo tog sveta.

Fotografije<sup>1335</sup> Željka Jermana su: (1) nastale u okvirima fotografskih institucija (institucija fotografskog zanata), (2) kontekst nastanka foto-dela je kontekst zagrebačke “antiscene” (antifilm *Pansinija*,<sup>1336</sup> antislikarstvo Knifera<sup>1337</sup> ili metafizika drugosti Gorgone,<sup>1338</sup> odnosno, i pre svega, atmosfera delovanja Grupe šestorice autora), i (3) ove fotografije su *fotografije kao umetnost*, ali njihov vizuelni učinak je suprotan učinku takozvanog žanra umetničke fotografije određenog u morfološko-estetskom smislu. Jerman je sasvim precizno konstatovao:

Kada sam shvatio da svijet nije samo crno-bijel (kako je prikazano na fotografijama sa umetničkom pretenzijom) počeo sam raditi “loše”, blijede i sive fotografije. Bilo je to 1970. godine, dok sam još vodio fotografski atelje. Bio je to protest protiv dosadnog obrtničkog rada. To nije bio jedini razlog. Moje daljnje nezadovoljstvo klasičnim fotografskim postupkom, tj. njegovim ograničenjem, odražavalo se da sam npr. intervenirao direktno na foto-papiru (kod povećanja) i to na različite načine: kemijskom olovkom, temperom (koja je isparila pri razvijanju) ili fotokemikalijama. Prvi takav rad nastao je 1971. godine i to je po mojoj ocjeni bio “početak kraja” (kako sam taj rad i nazvao). No, dotična tzv. destrukcija inicirala je cijeli ciklus novih radova (dakle, bila je također produktivna!). Zapravo, to je bila fotografija sa unikatnim fotografskim intervencijama.<sup>1339</sup>

\*\*\*

Željko Jerman je delom *Obitelj Marišić* (1971) postavio pitanje decentriranja fotografskog subjekta. Svaki rad sa fotografijom kao objektom deformacije ikoničkog poretka je pomak od fotografije kao umetnosti ka iluzionizmu umetnosti slikarstva. Teorije i rasprave fotografije najčešće vode u dva smera: (1) polazi se od stava da se osnovna svojstva fotografije u njenoj tehničkoj sposobnosti vernog prikazivanja sveta, fotografija je najbolji način saopštavanja vizuelnih činjenica i (2) fotografija se vidi kao tehnički medij koji dozvoljava ispoljavanje subjektivnih pogleda i ostvarivanje eksperimentalnih zahteva. Jermanov fotografski rad pripada drugoj tendenciji – eksperimentalnom pomaku od morfološki kodifikovane dobre “umetničke fotografije” ka fotografiji koja vizuelnošću akumulira moć koncepta (namere, zamisli, stava, izražaja). André Bazen je zastupao ontološku (morfološku) teoriju fotografije, ukazujući na zamisli kamere kao “nevinog oka” koje doslovno i direktno prikazuje vidljivi svet.<sup>1340</sup> Po Bazenu sve umetnosti se zasnivaju na počulnjem čovekovom prisustvu, jedino fotografija deluje na posmatrača kao prirodna pojava, “kao cvet ili ledeni kristal čija je lepota neodvojiva od njihovog porekla”. Originalnost fotografije, po Bazenu, temelji se na njenoj suštinskoj objektivnosti. Jermanov fotografski učinak je antiučinak po tome što kodifikovanje morfološke norme

1330 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993, str. 42–43.

1331 Željko Jerman, *Moja godina*, Studio GSU, Zagreb, 1978; Željko Jerman, *Moja godina 1977*, SCCA, Zagreb, 1997.

1332 Željko Jerman, *Moja godina 1977*, SCCA, Zagreb, 1997, str. 9.

1333 Jacques Lacan, “RSI”, *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976.

1334 Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet* (1976), razglednica SKC, 1979.

1335 Željko Jerman, *Fotoradovi – Photoworks 1970–1990*, Edicija Šimičić, Zagreb, 1990; Željko Jerman, Zdenko Rus, *Subjektivne i elementarne fotografije, foto i fotogramske slike 1970–1995*, Moderna galerija, Zagreb, 1995; Floris M. Neusüss, *Das Fotogram in Der Kunst Des 20. Jahrhundert*, DuMont Buch verlag, Köln, 1990.

1336 Mihovil Pansini (ed), *Knjiga Geffa 63*, Geff, Zagreb, 1963.

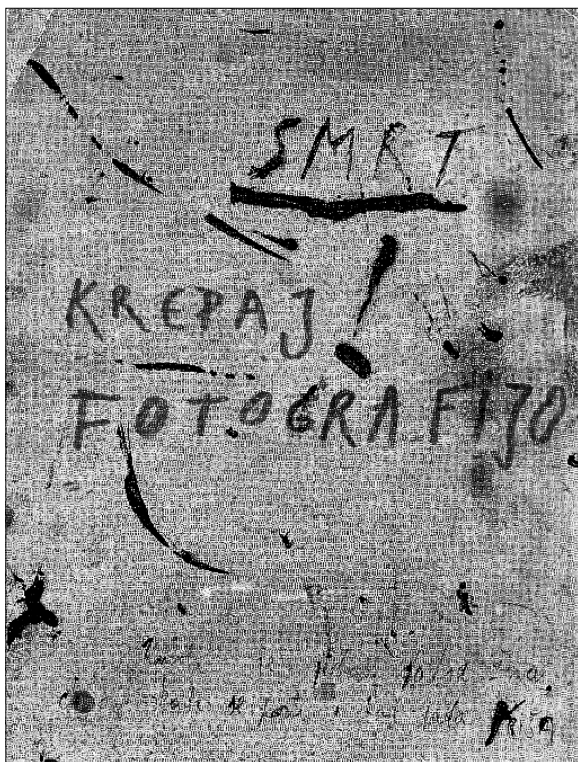
1337 Želimir Koščević (ed), *Julije Knifer – Meandar*, iz: *Tübingen 1973–1988*, Galerije grada Zagreba, 1989.

1338 Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1977.

1339 Željko Jerman, “Moj rad unutar medija fotografije...” (1988), iz: Željko Jerman, *Fotoradovi – Photoworks 1970–1990*, str. 1.

1340 Andre Bazen, “Ontologija fotografske slike”, iz: Dušan Stojanović (ed), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 339–345.

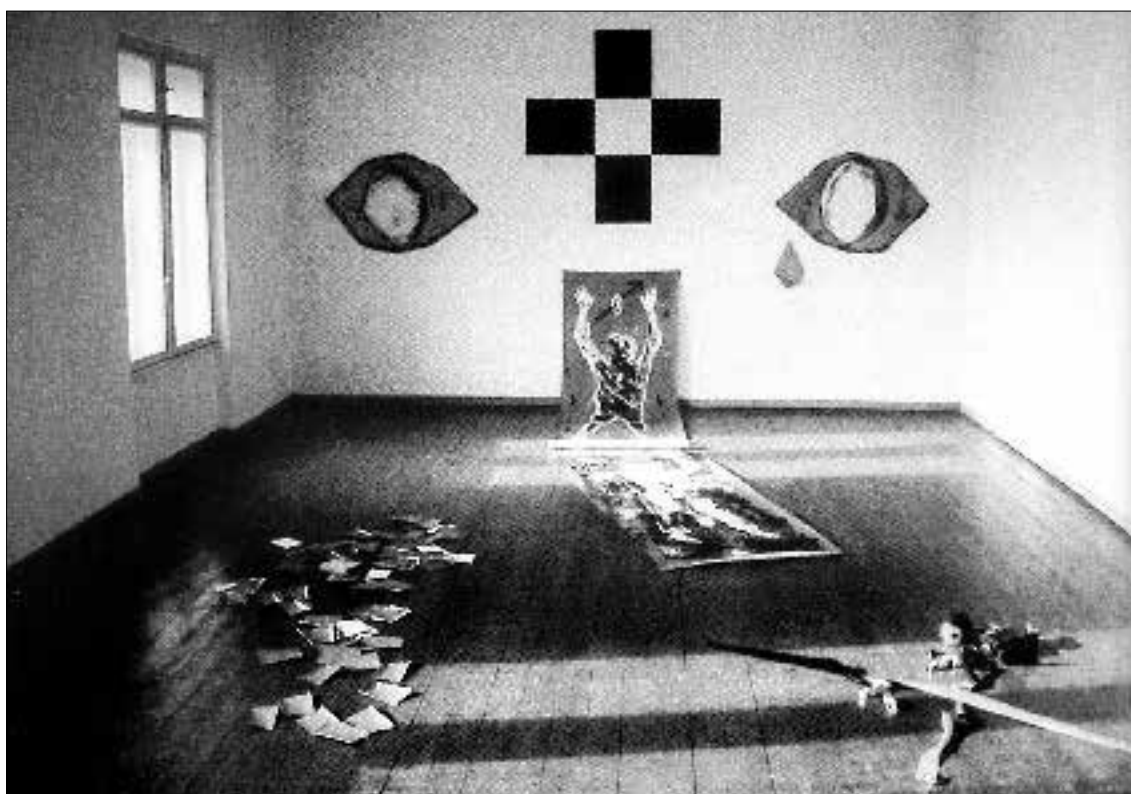




Željko Jerman, *Krepaj Fotografijo*, 1973.



Željko Jerman, *Ostavljanje otiska vlastitog tijela na fotopapiru*, 1975.



Željko Jerman, *Foto Ego Tot*, 1986.

invertuje u antifotografiju, a antifotografiju može, dišanovski govoreći, da pravi samo fotograf. Kada je Jerman radio na antifotografiji, ona je tumačena kao oblik destrukcije ikoničkog horizonta prikazivanja. Razvoj teorije, ne medija, pokazao je da Jermanova fotografija nije destrukcija fotografije (u morfološkom, medijskom ili institucionalnom smislu), već dekonstrukcija “metafizike fotografije” kao tehničkog medija doslovnog ogledanja vidljivog sveta. U pitanju je rasprava *drugosti fotografije* kao optičkog poretka i čulne pojavnosti i čulne pažnje. Edgar Moren<sup>1341</sup> je fotografiju opisao kao fizičku sliku bogatu psihičkim svojstvima. Jerman, naprotiv, fotografiju produkuje kao “umetničku sliku” – trag telesne intervencije – bogat metafotografskim svojstvima: poremećenim morfološkim kodovima fotografske površine koji metafizički ne dokidaju fotografiju već je pokazuju u njenom inverznom obličju antifotografije ili fotografije kao dekonstrukcije ontologije fotografskih morfoloških kodova. Susan Sontag<sup>1342</sup> u fotografiji ne vidi produženo oko subjekta koji snima, već je kamera, po njenim rečima, produžena ruka svesti. Fotografija nije samo rezultat gledanja, već i dokaz o tome šta je sve vredno gledati. Fotografija je svesni čin izbora slike, ona pruža potvrdu da je pre trenutka snimanja morala postojati formirana svest o onome šta se snima i šta se time želi prikazati. Sontagova zato tvrdi da su fotografije tumačenja sveta u istoj meri u kojoj su to slike i crteži. Ona fotografiju tumači kao “nadrealistički medij”, tj. kao područje izvođenja i zastupanja fikcionalnog, drugog ili čak “negativnog” u odnosu na vidljivu okružujuću realnost fotografa-gledaoca:

Estetska distanca kao da je ugrađena u samo iskustvo gledanja fotografije, ako ne odmah, onda svakako sa prolaženjem vremena. Većinu fotografija, čak i onih najamaterskih, vreme konačno dovodi na ravan umetnosti.<sup>1343</sup>

Ono što fotografiju čini nadrealnom je neporecivi *patos* ponuđenih poruka iz prošlog vremena. Ona izvodi pesimistički stav iz pogleda na prošlost koju fotografija prikazuje. Ona fotografije naziva “melanholičnim objektima” koji autentično prikazuju ljudsku prolaznost. Jermanove fotografije pokazuju ljudsku prolaznost i stvaraju neizvesni fikcionalni, tj. nadrealni i ekspresivni efekat za gledaoca. Fotografija *Obitelj Marišić* je primer jednog paraikoničkog, gotovo nadrealnog “prikaza” (*representation*) koji je intervencijama na morfološkim aspektima fotografije doveden do “spektakularne” fikcionalne scene koja nije tu da bi pokazno *pripovedala* o pojavnosti ljudi ili o životopisu porodice Marišić, već da bi pukleturala na konceptualnom planu granicu između fotografije i slikarstva, mehaničkog i manuelnog upisa u površinu fotohemijski aktivnog materijala.

Dve fotografije iz Jermanovog opusa posebno privlače pažnju: *Samo ti i ja* (1972) i *Krepaj fotografijo!* (1972). Ono što je kasnih četrdesetih izgledalo kao tehnički trijumf fotografije, za Rolanda Barthesa predstavlja njen poraz. Fotografija je žrtva svoje nadmoći. Ona ima reputaciju da doslovno prepisuje i pokazuje vidljivo-stvarno ili deo vidljivog-stvarnog. Istovremeno, ona stvara i nudi distancu od stvarnog. Fotograf izvodi ritualno izdvajanje prizora i njegovo uramljenje u odnos sa slikama i u odnos sa odsutnim. Ona obećava kao prisutno ono što je sasvim odsutno. Barthes na jednom mestu zapisuje:

Evo me, dakle, samog kao mere fotografskog “znanja”. Šta moje telo zna o fotografiji? Zapazio sam da jedna fotografija može biti predmet triju postupaka (ili triju emocija, triju namera): činiti, podnositi, gledati. Fotograf je *Operator. Spectator* smo svi mi što razgledamo i tragamo po novinama, knjigama, albumima, arhivima, kolekcijama fotografija. A onaj ili ono što je fotografisano jeste cilj, referent, vrsta malog priviđenja, *eidolon* što znači iz predmeta, koji bih rado nazvao *Spectrum* fotografije, zato što preko svog korena čuva odnos sa “spektaklom” i dodaje ono nešto pomalo jezivo što postoji u svakoj fotografiji: povratak umrlog.<sup>1344</sup>

Za Jermana tehnički trijumf fotografije je razlog za dekonstrukciju bezličnosti fotografske slike i time metafizike prikazivanja, tj. prikazivanja sigurno vidljivog. On fotografijom nudi nesigurnost u viđeno i zahtev za pažnjom koja jeste udeo događaja viđenja, tj. spektakla. Jerman je uvođenjem pisma (zapisa/traga, nanosa, ostvarenog gestualnim pokretom ruke na površini fotoaktivnog materijala) u morfologiju fotografske površine prešao prag pisma – drugim rečima, prešao je iz fotografije u diskurs fotografije, u domene vizuelnog govora koji se metaforama i alegorijama služi da bi se “jastvo” fotografije kao slike realnosti dekonstruisalo do granice medija. Kada on kaže fotografiji (pišući po njoj) “Krepaj fotografijo!” ili “Samo ti i ja”, on gradi narativni dramaturški sklop koji fotografiju kao pismo vraća samom pisanju traga, a to je uvek za sve druge umetnosti “samo pismo” (*écriture*) na mestu slike (odraza).

Željko Jerman je izveo komad: *Uništavanje negativna* (1974). To je na neki način obračun sa zastupničkim potencijalom fotografske proizvodnje ogledalne slike. Gillo Dorfles je zasnovao semiotički pristup fotografiji ukazujući

1341 Reči Edgara Morena navedene u: Ješa Denegri, “Teme i funkcije medija fotografije”, iz: *Teme i funkcije medija fotografije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, str. 6.

1342 Susan Sontag, “U Platonovoj pećini”, iz: *Eseji o fotografiji*, Radionica SKC, Beograd, 1982, str. 17.

1343 Susan Sontag, “U Platonovoj pećini”, str. 29.

1344 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993, str. 15–16.

na njen ikonički karakter.<sup>1345</sup> Fotografija je ikonički znak pošto u sebi pokazno sadrži vidljive aspekte objekta koji vizuelno prikazuje. U fotografiji se razlikuju plan očiglednosti (prepoznatljivosti) objekta kao plan veran prikazu objekta u realnosti i plan značenja koji upućuje na različite ambijentalne, naučne, umetničke, društvene, kulturalne i političke sadržaje. Fotografija je dvostruko artikulirana pošto obezbeđuje prelaz od referencijalnog (doslovnog) nivoa prikazivanja na znakovni (posredni) nivo prikazivanja. Jerman je uništio negativ. Svaki stupanj “uništavanja negativa” realizovan je fotografijom, tako da fotografija prikazuje trostrukost stanja stvari: (1) ikonički poredak figure ili lik fotografisane osobe, (2) proces razaranja negativa i (3) uspostavljanje aikoničkog poretka koji nije formalistički, već je apstraktni pošto nastaje iz ikoničkog poretka fotografije njegovim preobražajem, tj. destrukcijom vildjivog lika kao znaka. Semiotički nivo ovog rada je osnova za metafotografsku dekonstrukciju jedinstvenog kôda<sup>1346</sup> fotografske predstave. U svim fazama razaranja negativa održava se perceptivni kôd. Kodovi prepoznavanja se razaraju od ikoničkog horizonta ka aikoničkoj konceptualizaciji. Kodovi prenošenja su određeni tehničkim medijem fotografije kao zanata na način da se ima iluzija narušavanja “dobrog fotografskog zanata” (techne). Jerman narušava ikonički horizont, a zanat održava, mada se upravo ikonički horizont ukazuje u normativnom (uobičajenom) viđenju kao potvrda dobrog zanata. Time se potvrđuje da između zanata i ikoničkog horizonta ne postoji podudarnost, poklapanje ili uzročna povezanost. Tehnika se može doslovno koristiti i time fotografija potvrđivati kao fotografija i bez ikoničkog horizonta. Tonalni (konotativni) kodovi su određeni materijalnim svojstvima prezentovanog znaka u transformaciji od ikoničkog u aikonički znak. Ikonički kodovi su zasnovani na perceptivnim aspektima, saglasno kodovima prenošenja i ideologiji percipiranja fotografije kao predstave. Tu Jerman oduzima fotografiji njen metafizički ikonički karakter. Ikonički kodovi mogu biti figure, znaci i seme. On kroz redukciju polja efekata figure, znaka i seme potvrđuje njihovu neuniverzalnost i necelovitost. Ikonografski kodovi su složeni kulturološko determinisani znaci nestabilne ontologije koja se može lako preobraziti iz ontologije ikoničkih predstava u ontologiju aikoničkih optičkih efekata. Kodovi ukusa i senzibiliteta, u smislu ukusa morfoloških učinaka umetničke fotografije odbačeni su u ime neukusa, antiukusa ili novog/drugog ukusa. Jerman ukazuje na razlikovanje kôda ukusa kao morfološkog kvaliteta fotografije (“umetničke fotografije”) i kôda konceptualizacije umetničkog čina u mediju fotografije (*fotografija kao umetnost* ili *fotografija umetnika*).<sup>1347</sup> Retorički kodovi su oni koji u jednom društvu postaju modeli i norme izražavanja i prikazivanja; u Jermanovom radu retorički kodovi su prenaplašenosti čina uništavanja (destrukcije, ali i dekonstrukcije) koji su toliko vizuelno jaki, tj. čulno ekspresivni, da izazivaju šok ili otpor kod posmatrača sa negovanim fotografskim ukusom.

Željko Jerman delom *Foto – Ego – Tot (Hommage a Neususs & Ulay)* (1985) nudi trag ekstatičkog postproduksijskog fotografskog rituala: akcije na telu fotografije ili akcije sa brisanim tragovima fotografskog rada. Po Rolanu Barthesu objekt koji se fotografiše je prividno prirodan, jer ga je fotograf odabrao.<sup>1348</sup> Optički sistem aparata je jedan od mogućih sistema, nasleđen iz tradicije perspektive. Semiologu sve ovo ukazuje na to da fotografija predstavlja ideološki izbor u odnosu na prikazani objekt. U reviziji semiologije fotografije Barthes utvrđuje da se kao konačna istina pojavljuje Smrt, a ne ideologija. Fotografija je svedok sopstvene subjektivnosti. Ona se ne uzima kao kopija stvarnog, već kao otelotvorenje prošlog stvarnog, kao magija, a ne kao umetnost. Barthes analizu zaključuje paradoksalnim zapažanjem, koje će nagovestiti postmodernističku interpretaciju fotografije:

Luda ili mudra? Fotografija može biti jedno ili drugo: mudra ako njen realizam ostane relativan, umeren estetskim ili empirijskim navikama (listati neku reviju kod frizera ili zubara); luda,<sup>1349</sup> ako je taj realizam apsolutan i, ako se može reći, izvoran, vraćajući u zaljubljenju i prestrašenu svest samo pismo Vremena: u pravom smislu revulzivan pokret koji obrće tok stvari, a koji bih na kraju nazvao fotografska ekstaza.<sup>1350</sup>

Instalacija Željka Jermana *Foto – Ego – Tot (Hommage a Neususs & Ulay)* je ekstatički prostor rituala koji subjektivnost fotografije kao neprozirnost znaka (strukture znakova) projektuje u prostor. Reč je o sobi po kojoj su postavljeni fotografski tragovi/otisci. Ali, fotografija je u potpunosti transformisana u sliku na foto-papiru fotografskim hemikalijama. Ikonički horizont fotografije je transformisan u ekspresivni gestualni paraikonički sistem reprezentacija. Figura je i otisak tela nastao osvetljavanjem na foto-papiru i trag gestualnog preobražaja “prirodnog znaka” u “ikonički znak slikarstva”. Ali, između prirodnog znaka otiska i ikoničkog znaka slikanja nalazi se ikonički znak fotografije.

1345 Reči Gilla Dorflesa navedene u: Ješa Denegri, “Teme i funkcije medija fotografije”, iz: Ješa Denegri, (ed), *Teme i funkcije medija fotografije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, str. 7.

1346 Umberto Eco, “Summary of Codes”, u: “Critique of the Image”, iz: Victor Burgin, “*Thinking Photography*”, Macmillan Education LTD, London, 1987, str. 35–38.

1347 Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), *NF2: Fotografija kao umjetnost – Fotografija kot umetnost*, Centar za fotografiju, film i TV Zagreb, Muzej savremene umetnosti Beograd i Razstavní salon Rotovž Maribor, 1976; i F. M. Neusüss (ed), *Fotografie als Kunst / Kunst als Fotografie – Photography as Art / Art as Photography. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, DuMont Verlag, Köln, 1979.

1348 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

1349 Jermanovo delo se može protumačiti Barthesovim krikom: “Luda ili Mudra?” iz: Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993, str. 104.

1350 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993, str. 104.

Ikonički znak slikarstva je uvek para-ikonički znak ("kao" ikonički znak, mimezis ikoničkog znaka, preobražaj ikoničkog znaka jedne vrste u ikonički znak druge vrste). Ekspresija ekstaze je figura u prostoru, metafora subjektivnog htenja (i ispoljavanja) vlastitog identiteta, želje sebe, metafora opstajanja negativiteta (subjekta), rada označitelja i, pre svega, onoga što uklizava u lanac označitelja. Instalacija je ekstatička strukturacija ekspresije koja fotografskoj emulziji oduzima ikoničko u paraikoničkoj igri proizvodnje identiteta između života i smrti. Instalacija pokazuje "donji" minimum fotografskog na mestu želje slikarstva.

Fotografija nastala bez fotografskog aparata je bila jedna od opsesija Jermanovog rada, koji je vodio iza "fotografije" i iza "slikarstva" u područje neimanentnosti slike, tj. slike u životu. Fotogram je u svom istorijskom razvoju<sup>1351</sup> od fotografije bez fotoaparata (konstruktivističkog i dadaističkog artefakta) postao, u ovom delu, slikarstvo kao umetnost na istorijskom mestu fotografije. Pokazalo se da slikarstvo i fotografija grade potencijalno beskrajne optičke hermeneutičke krugove dramatičnog preobražavanja subjektivnosti u pokaznost objekta i pokaznosti objekta kao iluzije subjektivnosti. Primer može biti Jermanova fotografija *Bez naslova* (1990):

Materija kojom se na površini papira ostavljaju tragovi spletena je sada u dinamične, skoro gestualne (i otuda "slikarske") poteze, podloge na kojima se događa to bilježenje zbivanja materije podižu se do značaja slikarskog platna, a tragovi što ih ostavlja tekućina razvijanja nisu više apstraktne mrlje nego se upisuju u forme nedvojbenih znakovnih obilježja (križevi, srca, erotski simboli).<sup>1352</sup>

Jermanove fotografske slike ili slike načinjene "od" fotografskih postupaka, materijala ili samih fotografija, nisu likovni produkti *lepih umetnosti* nego telesno pismo koje govori o drami oblikovanja života iza fotografske maske, zapravo, reč je foto-fikcionalizovanim *nagodbama života i smrti*, tj. kontraindikacijama između subjekta i objekta.

1351 F. M. Neusüss (ed), *Photograms 1918 to the Present*, Goethe Institut, München, 1987; F. M. Neusüss (ed), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, DuMont Verlag, Köln, 1990.

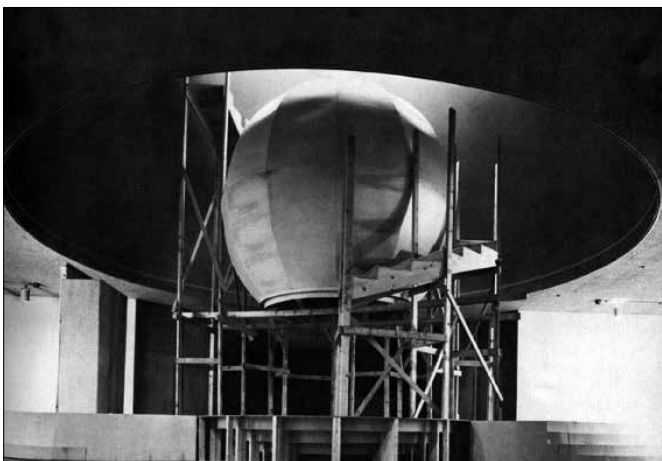
1352 Ješa Denegri, u katalogu *Željko Jerman: fotoslike*, Galerija Društvenog doma Trešnjevka, Zagreb, 1986, str. n.n.



**POSLE KONCEPTUALNE UMETNOSTI:  
UMETNOST U DOBA KULTURE**



Urlike Rosenbach, *Ne veruj da sam ja Amazonka*, 1975.



Alice Aycock, *Teorija univerzalne uzročnosti (mašine stvaranja/Vremena)*, 1982.



Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992–93.

# POST I NEOKONCEPTUALIZMI: KRITIČKA UMETNOST, LOGIKA ZAZORNOSTI I TAKTIKE ZAVOĐENJA

## Postkonceptualizam

Uobičajeno se sintagmom “postkonceptualna umetnost” ili “postkonceptualizam” označava: umetnost pozne konceptualne umetnosti tokom druge polovine sedamdesetih godina, ali i umetnost posle konceptualne umetnosti, tj. postmodernistički pokreti ili pojave kasnih sedamdesetih i tokom osamdesetih godina koje su orijentisane ka procedurama medijske analize, interpretacije i dekonstrukcije popularne kulture. Postkonceptualizam se u literaturi označava terminima kao što su “umetnost bez presedana”,<sup>1</sup> “pluralna umetnost”,<sup>2</sup> “konceptualizam i postmodernizam”,<sup>3</sup> “avangarda” ili “avangarda posle sedamdesetih”,<sup>4</sup> “umetnost u krizi prikazivanja”,<sup>5</sup> “blasted allegories”,<sup>6</sup> “neekspresionizam”,<sup>7</sup> “superart”,<sup>8</sup> “neokonceptualizam”,<sup>9</sup> “simulacionizam”<sup>10</sup> itd.

Pozni konceptualizam se zasniva na istraživanju i raspravi funkcionisanja političkih sistema i praksi unutar kulture i umetnosti. Ovaj pristup razvijaju predstavnici analitičke linije konceptualne umetnosti (Adrian Piper, Joseph Kosuth, Art&Language, Victor Burgin, Mel Ramsden, Ian Burn, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Slavko Bogdanović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Goran Đorđević), koji su u periodu između 1973. i 1978. godine prešli sa lingvističkih i konceptualnih analiza “prirode” umetnosti na antropološku, kritičku i semiološku neo ili postmarksističku i poststrukturalističku analizu društva.<sup>11</sup> Ovim je izveden obrt od analize “prirode umetnosti”, a to znači imanentnih i internih pitanja o umetnosti i u umetnosti, ka analizi, raspravi, kritici i provokaciji institucija i birokratskih identiteta unutar sveta umetnosti i kulture, tako da nastaju različite istraživačke prakse umetnosti, kulture i društva: antropološka umetnost (Joseph Kosuth), semioumetnost (Victor Burgin), samoupravna umetnost (Zoran Popović), propagandna umetnost (Art&Language) itd.

Zatim, karakteristična konceptualno orijentisana umetnost sedamdesetih i ranih osamdesetih godina zasniva se na primeni analitičkih pristupa konceptualne umetnosti kroz filozofiju jezika i semiotike na istraživanja tradicionalnih i novih medija (analitičko slikarstvo, fotografija kao umetnost, video i film umetnika).<sup>12</sup> U pitanju su istraživanja, ne samo “tehnike” i “tehnologije” na kojima se zasnivaju tradicionalni i novi mediji, već i koncepata, ideologija i mikropolitika prezentacije medijskog rada. Zapravo, pokazivalo se da nema “neutralne tehnike”, već da svaka tehnika kroz svoje semantičke i pragmatičke konsekvence provocira društvenu i istorijsku situiranost umetnosti, umetnika i gledaoca.

U postkonceptualnoj umetnosti dolazi, takođe, do izvođenja introspektivnih i autobiografskih umetničkih radova u kojima umetnik vizuelno, verbalno i bihevioralno govori o sebi i svom svetu, odnosno, umetnik radi na sebi (od individualnih

1 *10e biennale de Paris*, Palais de Tokyo, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1977; i Ješa Denegri, “Deseti bijenale mladih 1977”, *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, str. 60.

2 *Drawings: the Pluralist Decade*, 39<sup>th</sup> Venice Biennale: United States Pavilion, The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1980.

3 Victor Burgin, “The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernism*, Humanities Press Internacional INC, Atlantic Highlands NJ, 1987, str. 29–50.

4 Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago press, Chicago and London, 1989.

5 Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984; ili Catherine Gude (ed), *A Forest of Signs – Art in The Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, 1989.

6 Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987.

7 Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988; i Germano Celant, “Neekspresionizam – umjetnost s onu stranu suvremenosti”, *Quorum* br. 2–3, Zagreb, 1990, str. 567–592.

8 Achille Bonito Oliva, *Supermodernism*, Flashart, Milano, 1984.

9 “New Art International” (temat), *A&D*, Academy Editions London, 1990; Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortés (ed), *Conceptual Art Revisited*, facultad de Bellas Artes – Universidad Politecnica de Valencia, Valencia, 1990.

10 T. Lawson (ed), *A Fatal Attraction: Art and the Media*, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, 1982; C. Penley, A. Ross (eds), *Technoculture*, University of Minnesota Press, 1990.

11 Charles Harrison, “The Conditions of Problems”, iz: *Essays on Art&Language*, Blackwell, 1991, str. 82–128; Joseph Kosuth, “The Artist as Anthropologist” (1975), iz: Gabriele Guercio (ed), *Art after Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1991, str. 107–128; Victor Burgin, “The End of Art Theory”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernism*, Humanities Press Internacional INC, Atlantic Highlands, NJ, 1987, str. 140–204; i Ješa Denegri, “Politizacija nove umetnosti sedamdesetih”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 193–206.

12 Kristine Stiles, Peter Selz (eds), “Art and Technologies”, iz: *Theories and Documents of Contemporary Art – A Source Book of Artists’ Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. 384–498; Ješa Denegri, “Tehničke slike: fotografija, film i video u novoj umetnosti sedamdesetih” i “Slikarstvo u novoj umetnosti sedamdesetih: primarno, elementarno, analitičko”, iz: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 165–175 i 176–185.



mitologija,<sup>13</sup> preko autobiografskog performansa<sup>14</sup> ili govora u prvom licu,<sup>15</sup> do alegorijskih prezentacija<sup>16</sup>). Umetnost je područje izvođenja dijalektike (napetosti) između privatnih i javnih svakodnevnih, rodničkih, rasnih ili političkih identiteta u zapadnim društvima. Karakteristični su pristupi Josepha Beuysa, Franza Erharda Walthera, Lynde Benglis, Rebecce Horn, Valie Export, Ulricke Rosenbach, Laurie Anderson, Julije Hayward, Adriana Pipera, Hanah Wilke, Barbare Kruger, Richarda Princea, Trinh T. Minhha, Davida Wojnarowicza, Kathy Acker, Garryja Indiana Damnjana, Marine Abramović, Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Željka Jermana, Vlaste Delimar i dr.<sup>17</sup>

Kretanja u ambijentalnoj i performans umetnosti su tokom kasnih sedamdesetih vodila u smeru preispitivanja i modelovanja civilizacijskih (vanevropskih, marginalnih u odnosu na zapadne kulture) simboličkih sistema, uz paralelno pisanje teorijskih i književnih tekstova koji govore o transkulturalnim simboličkim i semiološkim oblicima izražavanja (horizontalna plastika, performans, antropološka umetnost, arheološka umetnost, etnološki ili antropološki ili multikulturalni performans i teatar).<sup>18</sup> Postavljena su pitanja i izvedeni ambijentalni (Alice Aycock, Robert Morris, Richard Long, Charles Simonds, Marko Pogačnik, Zoran Belić, Nenad Petrović) i performans (Carolee Schneeman, Marina Abramović i Ulay, Wolfgang Laib, Zoran Belić) radovi, koji jesu konstrukcije kulturalnih interpretativnih modela mitskog i umetničkog, arhitektonskog i ambijentalnog, ritualnog i bihevioralnog. U istraživanjima ovih autora teži se sintezi mentalnog i spiritualnog,<sup>19</sup> kao kulturalnog oblika proizvodnje značenja, kroz zahtev za emancipacijom individualnih identiteta i kulturalnih okvira (upisa, situiranosti i smeštenosti). U pitanju je identifikovanje i istraživanje odnosa identiteta, drugosti, prelaženja kroz različite sisteme kulturalne identifikacije i izvođenje relativnog odnosa margine i centra (zapadne kulture i vanevropskih civilizacija/kultura).

Ranoj teorijskoj i analitičkoj konceptualnoj umetnosti svojstveno je izgrađivanje teorijskih objekata kao formalnih, apstraktnih i lingvističkih modela rasprave prirode i koncepta umetnosti. U poznoj konceptualnoj umetnosti nastaje obrt od teorijskih hipotetičkih konstrukcija (metateorije o umetnosti i iz umetnosti) ka umetničkim delima koja preuzimaju u kulturološkom smislu kompleksnu višeznačnost i medijsku razrađenost. Poznu konceptualnu umetnost karakteriše odsustvo jedinstvenog stila, individualizam i intertekstualno povezivanje najrazličitijih vanumetničkih fenomena (kulture, politike, duhovnosti, narativnog [biografskog, autobiografskog] i teorijskog) u složene modele prikazivanja konstrukcije društvenih identiteta. Nastankom slikarskog postmodernizma krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih (transavangarda, neoekspresionizam, loše slikarstvo, *new image*), termin postkonceptualna umetnost se primenjuje na kritiku, dekonstrukciju i prevladavanje intelektualnih, teorijskih i formalno-estetskih granica konceptualne, postminimalne i minimalne umetnosti. U ovom smislu postkonceptualnu umetnost karakteriše: (a) povratak manuelnom slikarskom i skulptorskom radu, (b) odbacivanje "čistih" geometrijskih formi u ime naivne, karikirane, organske, mimetičke, spontane, ekspresivne, fiktionalne, subjektivne i erotizovane gestualnosti, (c) upotreba višeznačnih paradoksalnih likovnih, ikonografskih i značenjskih modela, (d) eklekticizam, naracija i simulacija predmodernističkih i modernističkih oblika izražavanja i prikazivanja.<sup>20</sup>

## Neokonceptualna umetnost

Neokonceptualna umetnost je sasvim otvorena varijanta termina – terminima neekspresionizam, simulacionizam i *post pop-art*. Neokonceptualna umetnost nije naziv za umetnički pokret, već neizvesna i otvorena terminološka oznaka za imenovanje različitih postkonceptualnih, a to znači pluralnih, taktika medijskog i konceptualnog relativizovanja odnosa elitne i popularne (*visoke* i *niske*) umetnosti u dugom periodu od skoro punih dvadeset godina (1980–2000). Neokonceptualna umetnost ukazuje na relacije konceptualne umetnosti s kraja šezdesetih i tokom sedamdesetih godina sa postmodernizmima iz osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Konceptualna umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina bila je složeni pokušaj konstruisanja i izvođenja kritičke<sup>21</sup> teorije (Art&Language, Joseph Kosuth, grupa KŌD) ili verbalnog izraza (Douglas Houbler, Robert Barry, Lawrence Weiner, Ian Burn, Mel Ramsden) u domenu vizuelnih

13 *Documenta 5*, Kassel, 1972.

14 Rose Lee Goldberg, "Public Performance / Private Memory", iz: "Performance" (temat), *Studio International* vol. 192 no. 982, London July/August 1976, str. 19–23.

15 Ješa Denegri, "Umetnik u prvom licu", *Umetnost*, br. 44, Beograd, 1975, str. 105.

16 Craig Owens, "Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma", iz: "Postmoderna aura (III)" (temat), *Delo*, br. 9–12, Beograd, 1989, str. 550–590.

17 Tracey Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.

18 *Documenta 6*, Kassel, 1977; i Luccy R. Lippard, *Overlay – Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Book, New York, 1983.

19 Zoran Belić W., "Diskurs umetnosti i diskurs teorije ideja", iz: Mirko Radojičić (ed), "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske Letopisa Matice srpske (2)*, Novi Sad, 1987, str. 37–43

20 Achille Bonito Oliva, *Avantguardia Transavanguardia*, Electa, Milan, 1982; Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia International*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

21 Kritička teorija je, u ovom slučaju, teorija kojom se izvodi problemska analiza ili rasprava stvarnog ili hipotetičkog objekta.

(slikarskih/skulptorskih) umetnosti. Naprotiv, neokonceptualna umetnost osamdesetih i devedesetih godina bila je složeni i višeznačni pokušaj medijskog dekonstruisanja i izvođenja kritične<sup>22</sup> prakse indeksiranja teorija o relativnim odnosima visoke i popularne kulture, odnosno o ideološkim izvođenjima i dekonstrukcijama posebnih kulturalnih identiteta (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Richard Prince [1949], Heim Steinbach [1944], Robert Longo [1953]). Neokonceptualnu umetnost karakteriše:

- (1) razvijanje i praktikovanje neslikarskih modela prikazivanja i izražavanja koji duguju, kako formalno lingvističkim i semiotičkim istraživanjima konceptualne umetnosti, tako i dominaciji masovnih medijskih slika u kulturi postmodernizma,
- (2) zainteresovanost za društvene, političke, kulturalne i tržišne nivoe delovanja i funkcionisanja, odnosno teoretizacije, u masovnoj umetnosti i kulturi, na primer, dok je konceptualna umetnost tokom sedamdesetih bila levičarski orijentisana ka kritici birokratizovanog elitnog sistema umetnosti, neokonceptualna umetnost je postmarksistička, što znači da nihilistički i, iznad svega, cinički<sup>23</sup> govori o materijalnim medijskim i informacijskim mehanizmima/aparatusima društvene konstrukcije<sup>24</sup> (proizvodnje, razmene i potrošnje) i individualne/kolektivne fantazije<sup>25</sup> kao podrške izvođenju “realnosti” u doba masovnih medija,<sup>26</sup>
- (3) zainteresovanost za teorijske poststrukturalističke kontraverze postmoderne kulture i društva, od Derridine dekonstrukcije,<sup>27</sup> preko Lacanove teorijske psihoanalize<sup>28</sup> i Baudrillardove postkritičke teorije simulacije, simulakruma i hiperrealnosti,<sup>29</sup> do Jamesonove i Žižekove novokritičke teorije masovnog medijskog potrošačkog društva,<sup>30</sup>
- (4) insistiranje na preciznom, visokotehnoškom, neekspresivnom industrijskom i medijskom izvođenju umetničkih radova, koja duguje dizajnu visokotiražnih časopisa, arhitektonskom dizajniranju enterijera, dizajniranju *soft-warea*, i video-TV proizvodnji (video spotovi, televizijske serije, postmoderni film, sistem zvezda).<sup>31</sup>

Germano Celant je zamisao “neekspresionizma” razradio poentiranjem fetišizma vanvremenog,<sup>32</sup> tj. krize savremenosti (sinhronijsko predočavanje bez dijahronijskih referenci), slom subjektivnosti (od *smrti subjekta* do dekonstrukcije subjektivnog kroz medijsku konstruktivnu artificijelnost), indiferentnost u odnosu na lični izraz ili trag upisa tela (umetnik je autor projekta, a ne telesni/manuelni izvođač dela) i ubrzanje (eskalacija predočavanja):

Suvremenost je prolazna i umiruća prisutnost. Njena očitovanja zbivaju se pred našim očima, a ipak su one nemoćne da ih obuzdaju ili odrede, upravo kao što su, u isto vrijeme, riječi neprikladne da ih opišu. Njen tok još nije otkriven, nejasan je i neformuliran; postoji i nameće se, ali ne može se objasniti. Teško ju je ograničiti na jedan prostor, ili obuhvatiti perimetrom unutar kojeg bismo bili u mogućnosti precizno odrediti sva zbivanja. Neprekidno se širi, oslobađajući se postojećih objekata. Posjeduje energiju koju je moguće beskonačno rasipati. Svi objekti su identično suvremeni, no definicija unosi zabunu i na taj im način određuje sudbinu. Međutim, zadnje desetljeće prouzročilo je pojavu *suvremenizma* (*Contemporarism*), patološke i konformističke tjeskobnosti koja, prema Whyteu jr-u, prenosi sadašnjost u apsolutni okvir obavijesti, neospornu istinu, čije se objavljivanje može odrediti i dokazati. (...)

Sklonost umjetnosti ka negativnom otišla je tako daleko da uključi u svoj proces razgradnje i samu suvremenost. Umjetnost prolazi kroz nju, podvrgavajući je razlaganju i ritmu koji poništava njen identitet. Ona inicira vrtlog koji poremećuje postojanost slike, te stoga i samu bit i pojavnost umjetnosti kao takve. Jedina stvar koja preostaje jeste potvrda suvremenosti, izvanjski dokaz koji može zaustaviti njen vrtoglavi put i potvrditi njezino prisustvo. Dostignuvši minimalnu točku, umjetnost se oslanja o vlastite odraze, koristeći riječi i slike u pokušaju da promakne razumijevanje svog drukčijeg bivstvovanja osnovanog

22 Kritična praksa je, u ovom slučaju, praksa koja na eksplicitnom ili implicitnom poznavanju, pozivanju i primenjivanju teorije (na primer, poststrukturalizma, studija kulture) problematizuje, subvertira, kritikuje, zavodi ili decentrira svoj objekt u odnosu na normativne kriterijume, *doxu*, uobičajena shvatanja društvene normalnosti ili dominacije u datoj kulturi.

23 Slavoj Žižek (ed), “Cynism as a Form of Ideology”, iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 312–314.

24 Slavoj Žižek (ed), “Kafka, Critic of Althusser”, iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 321–325.

25 Slavoj Žižek (ed), “Fantasy as a Support of Reality”, iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 325–327.

26 Mark Poster, “Words without Things: The Mode of Information”, *October* no. 53, New York, 1990, str. 63–77.

27 Peter Brunette, David Wills (eds), *Deconstruction and the Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

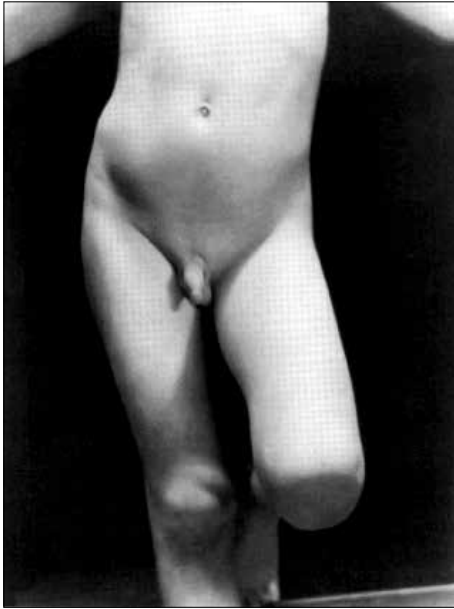
28 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1985.

29 Hal Foster, *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

30 Frederic Jameson, *Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana, 1992; i Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York, 2001.

31 Barbara Kruger, “Remote Control”, iz: Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987, str. 395–405.

32 Ovdje “vanvremeno” ne znači “univerzalno u vremensko-istorijskom smislu”, već nešto što ispada/isklizava izvan diskursa interpretiranja vremenskih određenosti/pripadnosti. Drugim rečima, vanvremeno je sinhronijsko, zapravo fetišizirano sinhronijsko koje je svojstveno procesu poništavanja svake prisutnosti.



Sherrie Levine, *Posle Edwarda Westona: 2*, 1980.



Jenny Holzer, *Zaštítite me od onoga što želim*, Times Square, New York, 1986.



Jeff Koons, *Buster Keaton*, 1988.



Allan McCollum, *Pojedinačni radovi*, 1988.

na nebitvu, nematerijalnosti i nevidljivosti. Ona je određena još nečim. Gubitak primarnog objekta i njegovog jedinstvenog, izuzetnog stanja, ipak uključuje u sebe dobitak sekundarnog objekta – reprodukciju – i njegove, u neprestanom ponavljanju, umjetno stvorene dostupnosti. Umjetnost se našla na prekretnici koja joj omogućuje da krene paralelnim putevima između supstancije i sjenke, originala i kopije, stvaranja i imitacije. (...)

Da zaključimo: neekspresionizam se kreće istovremeno kao brzo širenje pojmova i cijepanja suvremenosti; pokrenula ga je ubrzana eskalacija u kojoj dijelovi i fotoni, električni i elektronički impulsi zauzimaju “ne-prostor” javne vizije. Neekspresionizam se pokušava odnositi na hipersenzibilno područje reklamiranja i telekomunikacija, i suprotstavlja hipersenzibilno područje reklamiranja i telekomunikacija, i suprotstavlja svoje granice i stupanj brzine. Postojeći simultano uz njegovu beskonačnu prisutnost, neekspresionizam postaje nesiguran i decentraliziran spoj i ekran koji prikazuje predodžbe odbačenih i obnovljenih objekata.<sup>33</sup>

Tipičan rad (*art work*) neokonceptualne umetnosti realizuje se kao višemedijski rad (plakati [grafički dizajn], instalacije [pseudoarhitektura, para-arhitektura, konceptualna arhitektura], knjige umetnika, video dela, net dela), koji prati i autorefleksivno ili paranarativno pisanje umetnika.<sup>34</sup> Pisanje neokonceptualnih umetnika je: pisanje autobiografskih ili paraknjiževnih<sup>35</sup> tekstova, stejtmenta u maniru izjava zvezda masovne kulture i teorijskih, kao poststrukturalističkih, eseja o umetnosti, kulturi, politici, seksualnosti, rodnim, etničkim, rasnim ili generacijskim identitetima, kao i o potrošačkom mentalitetu, bolesti (*AIDS*), homofobiji itd.<sup>36</sup> Po Mary Jane Jacob:

Odnos današnje umetnosti<sup>37</sup> prema potrošačkom društvu je mnogo složeniji nego što je bio u vreme pop umetnika. Objekt bavljenja nije sada produkt skinut sa police bakalnice, umetnost sama je produkt za prodaju. Umetnici su se tokom prošle dekade igrali sa strategijama sveta biznisa i sveta umetnosti, kombinujući ih u mnogo smerova, prisvajajući tehnike komercijale i reklama za svoj sadržaj, kao i oblike proizvodnje i prezentacije rada. Kao rezultat, njihov rad stoji između kritičkog i apologetskog. On izlaže i propituje mnoge obezvređene vrednosti našeg doba, dok su za neke druge umetnike, kao na primer za Kay Larson, te obezvređene vrednosti mnogo prihvatljivije i ona se pita: “Koliko smisla ima bilo koja kritika kapitalizma kada stremite ka potpunom uspehu unutar tog sistema?”<sup>38</sup>

Vežu, u retrospektivnom smislu, između neokonceptualne i konceptualne umetnosti uspostavljaju istraživanja konceptualnog umetnika Victora Burgina, koji tokom sedamdesetih i osamdesetih godina razvija semiološke interpretacije fotografije i društvenih mehanizama prikazivanja, pozivanjem na poststrukturalistička učenja Derride, Lacana i Althussera.<sup>39</sup> Takođe, Joseph Kosuth tokom osamdesetih godina istražuje *aparatus* uspostavljanja, prenošenja i prevođenja značenja u kulturalnoj komunikaciji, kao i uslove pod kojima jedno istorijsko i geografsko društvo značenja, koja stvara, prihvata za svoju društvenu (javnu/privatnu) realnost.<sup>40</sup> Fotografsko-konceptualni rad Johna Baldessarija uspostavlja bitnu “kopču” između konceptualne i pop-umetnosti (*pop-art*) kroz ironična i paradoksalna korespondiranja konceptualistički orijentisanog teksta i fotografskog prikazivanja predstava (*slika*) iz filmova i televizijskih emisija (serije, *soap opere*) popularne kulture.<sup>41</sup>

Predstavnici neokonceptualne umetnosti su: Judith Barry (1949), Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charleworth (1947), Jenny Holzer (1950), Mike Kelley (1954), Jeff Koons (1955), Sherrie Levine (1947), Allan McCollum (1944), Matt Mullican, Stephen Prina (1954), Richard Prince (1949), Paul McCarthy, Mike Kelly, Jeff Wall (1946) i dr. Radovi Barbare Kruger i Jenny Holzer mogu se smatrati paradigmatiskim primerima neokonceptualne umetnosti, pošto one rade sa modelima kritičkog teksta koje ugrađuju u urbani, medijski ili galerijski ambijent, relativizujući stabilne odnose

33 Germano Celant, “Neekspresionizam – umjetnost s onu stranu suvremenosti”, *Quorum* br. 2–3, Zagreb, 1990, str. 567, 569–570, 591–592.

34 Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987.

35 Paraknjiževnim se naziva pisanje umetnika koje koristi tradicionalne, modernističke, avangardističke, postmodernističke ili sasvim različite i neuporedive žurnalističke oblike saopštavanja, ali čiji cilj nije da ispriča dobru ili pravu ili interesantnu priču, već da ukaže na paradoks, problem, naprslinu itd. identiteta govornog ili čitajućeg, odnosno slušajućeg subjekta.

36 Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloch, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October – The Second Decade 1986–1996*, The MIT Press, Cambridge, 1997.

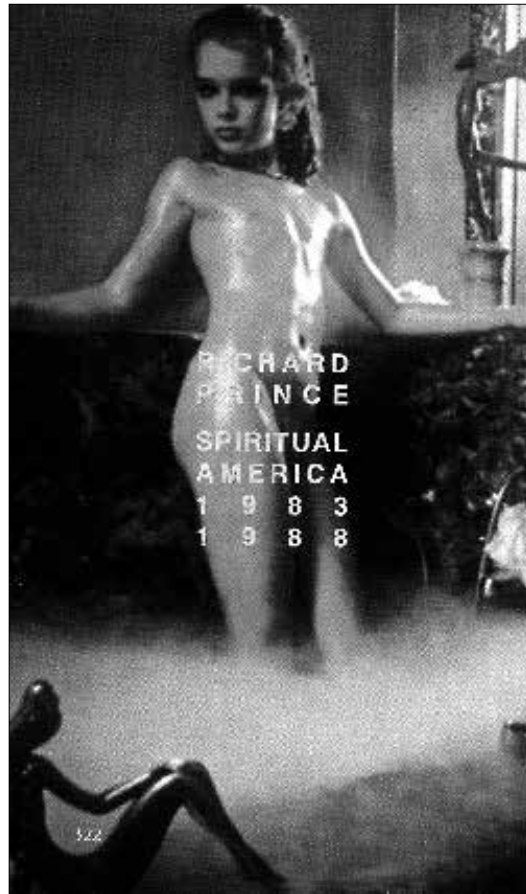
37 Misli se na drugu polovinu osamdesetih godina XX veka.

38 Mary Jane Jacob, “Art in the Age of Reagan: 1980–1988”, iz: Catherine Gudis (ed), *A Forest of Signs – Art in The Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 20.

39 Na primer, Victor Burgin, “Tea with Madeleine”, iz: *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernism*, Humanities Press Internacional INC, Atlantic Highlands, NJ, 1987, str. 96–111.

40 John C. Welchman, “Translation/(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and Scene/Seen of Writing”, iz: *Exchange of Meaning – Translation in the work of Joseph Kosuth*, MUHKA, Antwerpen, 1989, str. 24–39; i Robert C. Morgan, “The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest”, iz: *Art into Ideas – Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, 1996, str. 100–107.

41 Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990.



Richard Prince, *Spiritual America*, 1983.



Mike Kelly, *Nostalgčno prikazivanje nevinosti detinjstva*, 1990.

masovne i elitne umetnosti i kulture u savremenom životu. Jenny Holzer<sup>42</sup> radi sa postfeminističkim tekstovima koji se u formi plakata ili pomoću elektronskih displeja izlažu u javnom prostoru. Na primer, elektronski displej na Tajms skveru u Njujorku pokazuje tekst koji glasi *Spasite me od onoga što želim* (1985–86). Ova dvosmislena formulacija ukazuje i na želju potrošačkog subjekta i na želju žene u erotizovanom postmodernom društvu. Barbara Kruger<sup>43</sup> realizuje plakate kao kolažne i motažne strukture fotografije i provokativnog teksta koji duguju dizajniranju reklama, ali i radikalnoj modernističkoj umetnosti (od dadaizma i konstruktivizma do konceptualne umetnosti). Judith Barry istražuje prostorne ideologije identifikujući arhitektonske prostore u odnosima sa individualnim iskustvom bivanja, prolaženja, upotrebe ili doživljaja.<sup>44</sup> Dara Birnbaum radi sa video/zvučnim instalacijama, preispitujući i simulirajući uticaje masovnih medija na konstruisanje individualnog identiteta.<sup>45</sup> Jeff Koons je produkovao, izvodio i simulirao visoki estetizam, sublimnost i patos građanskog kiča i njegovih masmedijskih metastaza.<sup>46</sup> Sherrie Levine radi sa složenim projektima istraživanja ideologija, koncepata i čulnih pojavnosti kopiranja, na primer, po Howardu Singermanu, ona u kopijama fotografskih ciklusa velikih majstora fotografije (Walkera Evansa ili Edwarda Westona) pokazuje da nema prvog (izvornog, direktnog) pogleda koji je bezinteresan ili čisto teorijski, već da je svaki pogled već drugi pogled ili pogled posle pogleda.<sup>47</sup> Allan McCollum je preispitivao simbole društvenog i ekonomskog statusa, kao i uslove proizvodnje, distribucije i prezentacije umetničkih dela.<sup>48</sup> Matt Mulican je transformisao/transfigurisao postupke identifikacije realnosti kao društveno konstruisanog sistema materijalnih i simboličkih odnosa postavljenih između individue i sveta.<sup>49</sup> Richard Prince radi sa prepoznavanjem ili zamučivanjem razlika između individualne i kolektivne fikcije i realnosti u medijskim predstavama, pre svega, javnog, masovnog i potrošačkog američkog kulturalnog identiteta u poznom kapitalizmu.<sup>50</sup>

### U polju taktike medijskih mimezisa i produkcija: John Baldessari

John Baldessari (1931) je nakon dugogodišnje slikarske karijere započeo rad u domenu konceptualne umetnosti na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Njegova istraživanja se uobičajeno identifikuje sintagmom *kalifornijska konceptualna umetnost*. Kalifornijskom konceptualnom umetnošću se nazivaju *post-pop-art* prakse, koje medijske predstave (televizijske, žurnalske, filmske, reklamne) uvode u polje konceptualne, tj. vizuelno-tekstualne analize ili konceptualne subverzije njihovih utilitarnih medijskih funkcija u sistemu zabave, menadžmenta, reklame, masovnih komunikacija i identifikacija. Predstavnici kalifornijske konceptualne umetnosti su, pored Baldessarija, Edward Ruscha, Michael Asher, Edward Keinholz, Wallace Berman. Baldessari je, jednom prilikom, termin “kalifornijska konceptualna umetnost” prokomentarisao sledećim rečima:

Svestan sam da taj termin postoji. Možda on deluje tek kao forma napada. Postoji knjiga koju je o meni napisala Coosje von Bruggen u kojoj se kaže da me je Joseph Kosuth zvao “tata” (*Papa*). To je način na koji se to naglašava. Postoji mnoštvo takvih zaoštrenja. Taj termin je veoma teritorijalan. Svako ko dođe u Njujork je prolaznik. Lawrence Weiner mi je ukazao na ovu činjenicu.<sup>51</sup>

John Baldessari je delovao u domenu kritičkog problematizovanja i nadilaženja modernističkog slikarstva i subverzije fetišizirane neverbalnosti, tipične za apstraktno poznomodernističko slikarstvo. Nastajali su različiti paradoksalni i ironijski orijentisani tekstovi, ispisani akrilom na slikarskom platnu. Reč je o zapisanom verbalnom tekstu na površini slike gde se uobičajeno očekuje pojavnost pikturalnog reduktivnog i plošnog poretka bojenih površina. Ovi tekstovi su konfrontirani neverbalnim idealitetima visokog slikarskog modernizma (Pollocka, Rothka, Newman, Louisa ili Noalanda), a to znači, pre svega, postslikarskoj apstrakciji. Na primer, karakteristični primeri ranih konceptualnih tekstualnih radova su:

42 Jenny Holzer, *The Venice Installation*, United States Pavilion – 44<sup>th</sup> Venice Biennale, Albert-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 1990.

43 Ann Goldstein (ed), *Barbara Kruger*, The MIT Press, Cambridge, 1999.

44 Judith Barry, “Pleasure/Leisure and the Ideology of Corporate Convention Space”, iz: Lorn Falk, Barbara Fisher (eds), *The Even Horizon*, Banff Centre and Walter Phillips, Toronto, 1987, str. 253–64.

45 Dara Birnbaum, “Talking Back to the Media”, iz: *Talking Back to the Media*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1985, str. 48–49.

46 Giancarlo Politi, “Luxury and desire: An Interview with Jeff Koons”, *Flash Art* no. 132, Milano, 1987, str. 75.

47 Howard Singerman, “Seeing Sherrie Levine”, *October* no. 67, New York, 1994, str. 79–107.

48 Ann Goldstein, “Baim–Williams”, iz: Catherine Gudis (ed), *A Forest of Signs – Art in The Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, 1989, str. 49–50.

49 Ann Goldstein, “Baim–Williams”, str. 50–51.

50 Donald Kuspit, “Richard Prince’s Psychopathic America”, *Artforum*, New York, 1992, str. 93–96; Rosetta Brooks, Jeff Rain, Luc Sante, *Richard Prince*, Phaidon, 2003.

51 Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortés, “Interview With John Baldessari”, iz: *Conceptual Art Revisited*, Facultad de Bellas Artes – Universidad Politecnica de Valencia, Valencia, 1990, str. 191–192.



- Dvodimenzionalna površina bez artikulacije je mrtvo iskustvo.<sup>52</sup> (1967)  
 ili  
 kvalitet materijala ---  
 pažljivi pregled ---  
 dobar zanat ---  
 sve ovo je kombinovano u naporu da vam dâ savršenu sliku.<sup>53</sup> (1967–68)  
 ili  
 Čista lepota.<sup>54</sup> (1967–68)  
 ili  
 Sve je pročišćeno iz ove slike osim umetnosti, nijedna ideja nije uvedena u ovaj rad.<sup>55</sup> (1967–68)

Zatim, nastajala su umetnička dela realizovana uspostavljanjem doslovnog, metaforičnog ili paradoksalnog odnosa fotografije i verbalnog zapisa, kao i serije (niza sekvenci) fotografija.<sup>56</sup> Tekst koji prati fotografiju je dopunski komentar ili “prizor” koji zastupa fotografija ili perceptivne situacije razumevanja fotografske predstave. Karakteristično delo iz tog perioda su serije fotografija i tekstova nazvane *Naručene slike*<sup>57</sup> (1969). Na fotografiji je prikazan identičan prizor: šaka sa ispruženim kažiprstom ukazuje na neki detalj iz svakodnevnog životnog prostora (činiju, gorionik šporeta, lišće, sijalicu u lampi) na kome je intervenisano bojom. Ispod fotografije se nalazi tekst “Slika koju je načinila Helena Morris” ili “Slika koju je načinio Dante Guid” itd... Umetnik je izveo proces *oneobičavanja* odnosa autorstva i dela, odnosno realnog<sup>58</sup> i viđenog, odnosno viđenog i pročitano. U pitanju je dvostrukost *oneobičavanja*: (i) oneobičavanje realnosti koja se prikazuje fotografijom – u realnosti se interveniše slikarskom intervencijom i (ii) oneobičavanje samog umetničkog dela koje, time što je fotografija o slikarstvu, biva drugačija u odnosu na tipično slikarsko delo, tj. sliku.

Baldessari je tokom sedamdesetih godina započeo složen projekt istraživanja pojavnosti<sup>59</sup> i značenja<sup>60</sup> masovnog medijskog prikazivanja (*representation*). On je radio sa sistemima izvođenja prikazivanja i odnosima “prikazivanja prikazanog” (*mimezisa mimezisa*) u sistemu artifičijelnih medijskih slika (film, televizija, visokotiražni magazini). Za Baldessarija je karakterističan postupak kolekcioniranja, a to znači pronalaženja, selekcioniranja i arhiviranja, kadrova -fotografija (*stilss*) iz televizijskog ili filmskog materijala. Jednom prilikom je sistematizovao vrste kolekcionisanih fotografija, tj. sličica-kadrova:

Dole su naznačene kategorije mojih dosijea filmskih kadrova koje čine veliki deo sirovog materijala iz koga izvodim rad. Nadam se da kategorije (koje su kontinualno izvedene saglasno mojim potrebama i interesovanjima) pribavljaju mogućnost otpetljavanja onoga što animira moj rad.

A

attack (napad), animal (životinja), animal/man (životinja/muškarac), above (iznad), automobiles (left) (automobili [levi]), automobiles (right) (automobili [desni])

B

birds (ptice), building (zgrada), below (ispod), barrier (barijera), blood (krv), bar (man in) (bar [čovek u njemu]), books (knjige), blind (slep), brew (vrenje), betray (izdaja), bookending (...), bound (omot), bury (sahrana), banal (banalno), bridge (most), boat (čamac), birth (rođenje), balance (ravnoteža), bathroom (kupaonica)

(...)

E

escape (bektvo), eat (jesti), ephemeral (prolazan), exteriors (spoljašnji)

(...)

I

injuri (impair) (oštećenje [ošteti]), interiors (unutrašnje)

J

judgment (sud), journey (path, guid) (putovanje [putanja, vodič])

52 Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990, str. 28.

53 Coosje van Bruggen, str. 36.

54 Coosje van Bruggen, str. 38.

55 Coosje van Bruggen, str. 40.

56 Ješa Denegri, “John Baldessari”, iz: *Jedna moguća istorija moderne umetnosti – Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998*, Društvo istoričara umetnosti Srbije, Beograd, 1998, str. 473–475.

57 Coosje van Bruggen, str. 48–51.

58 Craig Owens, “The Critic as Realist”, iz: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 257.

59 Čulne pojavnosti masmedijske slike.

60 Značenjskih funkcija masmedijske slike.



K

knives (nož), kiss (poljubac)

(...)

O

octopus (hobotnica), operation (operacija), oval (ovalan), obstacle (prepreka)

(...)

U

upside down (dole gore), unconscious (nesvesno)

V

vision (viđenje), victim (žrtva), vulnerable (povređeno)

W

walls (zidovi), water (voda), wound (rana), watching (posmatranje), winning (dobitak), women (žena), women (2) (žena [2]), women (group) (žena [grupa])

Dobar pogodak mora uvek biti izveden između onoga što se može pribaviti iz filmskih kadrova i onoga što me dotiče u datom trenutku – ja ne naručujem filmske kadrove, ja ih biram iz menija. Takođe, neko će pročitati u ovome beznadežnu želju da se načini međudnos između reči i slika – ta uzaludnost je ono što me obuzima. Konačno, neko će zapaziti da reči padaju u sopstvene kategorije, bivajući dvostruko – i formalni odnos i sadržaj.<sup>61</sup>

Zatim, on na sakupljenim “sličicama” (kadvovima) sprovodi postupak vizuelnog i verbalnog “resemantizovanja”. Resemantizovanje “slike” (fotografije, kadra iz filma ili sa videa) ukazuje na promenu značenja i vizuelnog dejstva “fotografije” usled promene perceptivne i konceptualne određenosti konteksta pojavljivanja i prezentacije te iste “slike”. Jedna te ista fotografija ima različita značenja u funkciji konteksta prikazivanja. Na primer, on je svoj postupak opisao u sledećem dijalogu:

Pitanje: Ima mnogo seksa, nasilja i smrti u vašim foto-kolažima. Da li biste eksplicitnije govorili o načinu na koji radite sa njima?

Odgovor: Ja sam prolazio kroz stotine i stotine filmskih kadrova ili televizijskih scena koje sam sakupio ili snimio fotografskim aparatom. Koristio sam fotoaparatus, snimao sam i znao sam da je procedura rada bitna. Mislio sam da ih time poništavam, međutim, iznenada sam otkrio da su one u svetu ili barem u mediju i da ja ne mogu da ih poništim zato što ih se gadim ili zato što ne mogu da ih izložim. Počeo sam da ih koristim na određeni način. Sve što sam pokušao da uradim bilo je da ih koristim.

Način na koji sam ih koristio sličan je načinu koji Freud opisuje kada govori o nad-ja i njegovom delovanju kojim jedan subjekt remeti ravnotežu drugog da bi došao do zadovoljstva.<sup>62</sup>

Drugim rečima, za Baldessarija je izvođenje umetničkog dela povezano sa logikom pričanja priče (*tell me story*) ili igre rečima (*puns*). Priča počinje *slikom* (od fotografije kao isečka iz narativa) i onda se izvodi lanac punktuiranih značenja koja se odnose prema kontekstu i kontekstima gledanja, komunikacije, premeštanja mesta izlaganja, čitanja, tumačenja itd. Promena konteksta je promena receptivne situacije, a to znači odnosa vizuelnog efekta i verbalnog značenja. Vizuelni efekti i verbalna značenja su potencijalni tragovi priče ili igre rečima koja je sprovedena sa slikama. Baldessari se igra sa fotografskim slikama, očekujući semantički efekat koji se dobija u igri sa rečima. Razlika između značenja fotografske slike i značenja reči neočekivani je i često paradoksalni efekat koji on potcrtava, izdvaja i prenaplašava. S druge strane, kako preuzima i premešta medijske slike iz jednog utilitarnog javnog konteksta (konteksta masovne kulture, masovne proizvodnje zabave, masovne distribucije potencijalnih identiteta, masovne potrošnje i masovnog uživanja) u kontekst visoke umetnosti, Baldessari radi sa aspektima procedure mitskog<sup>63</sup> strukturiranja značenja u Barthesovom smislu, a to znači sa taktikama preoznačavanja i naslojavanja značenja u procesu subvertiranja jednoznačne ili utilitarne ili funkcionalne vizuelne retoričke<sup>64</sup> ponude poruka. Jedna fotografska slika postaje znak za nešto (na primer, znak koji zastupa junaka TV serije ili filma), zatim, u novom kontekstu taj znak ima funkciju označitelja, da bi time anticipirao druga ili nova moguća značenja koja mu se pripisuju. Na primer, serije fotografija *Blasted Allegories* (*Colorful Sentence*

61 John Baldessari, “My Files of Movie Stills”, iz: Brian Wallis (ed), *Balsted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987, str. 100–103.

62 Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortés, “Interview With John Baldessari”, iz: *Conceptual Art Revisited*, Facultad de Bellas Artes – Universidad Politecnica de Valencia, Valencia, 1990, str. 193–194.

63 Rolan Bart, “Mit je govor”, u: “Mit danas”, iz: *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 229.

64 Pojam retoričkog je upotrebljen u smislu u kome ga Roland Barthes koristi u tekstu “Rhetoric of the Image”, iz: *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley, 1984, str. 21–40.

and Purple Patch): *Starting with Red Father...* iz 1978, ili *Asshputtle* iz 1982, ili *Kiss/Panic* iz 1984. izvedene su na opisani način. Izabrane i izdvojene fotografije su premeštene u novi kontekst i suočene sa “problematičnim” pojavljivanjem u novom arbitrarnom odnosu koji obećava moguća druga potencijalna značenja za fotografije ili odnose fotografija. Baldessari, zato, sasvim precizno – ali ne bez ironije, kaže:

O, da, ja sam zainteresovan za označitelje i označenja. Zaista me zanimaju. Znete, bilo šta može biti bilo šta drugo. Jednom sam dobio pismo u kome mi je rečeno da sam na putu da dobijem disleksiju; s druge strane, mislim da JA podstičem na taj način izluđivanje ljudi upotrebom jezičkih igara i šala. Mislim, međutim, da je to jedini način da ljudski um ostane živ, da ne zaglupi. Uvek sam tražio nove spojeve.<sup>65</sup>

U većini njegovih dela korišćene su postojeće fotografije koje, uvođenjem u *retoričku igru vizuelnih figura*, stvaraju novi poredak znakova i značenjskih efekata, zapravo, jedan mitski poredak. Pri tome, mitski poredak jeste poredak vizuelnog višeznačnog govora (opštenja). Jer, retorička vizuelna figura je produktivni i anticipirajući zev (*gap*) koji postoji između vizuelnog nosioca značenja i verbalnih značenja koja se dodeljuju vizuelnom materijalnom predlošku. Za njegova istraživanja, na primer, za delo *Blasted Allegories*, bitno je proizvodnja situacije u kojoj je jedan izbor fotografija (filmskih i video kadrova u nizu ili nekom drugom prostornom aranžmanu) postavljen u odnos sa izabranim poretkom reči, odnosno, da je poredak reči postavljen u odnos sa poretkom slika. Baldessari radi sa dva tipa *rečnika*: sa vizuelnim i sa verbalnim rečnikom (slika kao reč i reč kao slika). Pri tome, umetničko delo se istovremeno pojavljuje u više različitih registara recepcije:

1. registru same vizuelnosti – videti fotografije kao same vizuelne uzorke,
2. registru vizuelnog prikazivanja – videti u fotografijama vizuelne predstave kadrova iz TV serije,
3. registru klasifikacija reči (pojmovi, koncepta) i slika (predstava, koncepta),
4. registru pojavnosti slike i reči kao nove žargonske izričajne konstrukcije (govoriti o strasti, smrti, strahu, uživanju, izdaji, ubistvu, suđenju),
5. registru višeznačnog proizvoljnog međuodnosa pojedinačnog vizuelnog i opšteg tekstualnog – videti i pročitati odnos između fotografije i reči / verbalnog teksta zapisanog na njoj,
6. registru međuodnosa vizuelnog i tekstualnog – videti i pročitati odnose između različitih fotografija i natpisa na njima u nekakvom neodređenom kruženju i tumananju od fotografije do fotografije, od reči do reči, od reči do fotografije i od fotografije do reči,
7. registru zamišljanja, konstruisanja i izvođenja potencijalnog metajezickog horizonta u kome ove fotografije dobijaju kulturalna značenja koja su dekodirana značenja – složen odnos fotografija i natpisa se identifikuje kao neka vrsta rebusa,<sup>66</sup> tj. alegorijske šifre koju treba razrešiti, ali i
8. registru trivijalne doslovnosti viđenog/pročitano – u onom smislu u kome je Freud zapisao da je “ponekad i cigara ipak samo cigara”.<sup>67</sup>

Projekat je u celini postavljen kao specifičan “plan igre” i “plan igranja” u postupku verbalno vizuelnog kodiranja i dekodiranja. Na primer, u kasnijim delima, kao što su *Lighthouse* (1986) ili *Minerva (With Old and New Truths)*<sup>68</sup> (1987), uloga “našeg iskustva” gledanja bioskopskog ili televizijskog filma kao paradigme “montažnog povezivanja” arbitrarnih slika u smisaoni poredak priče postaje osnovni model građenja *vizuelne naracije* bez jedinstva vremena, prostora i radnje. Nejedinstvo prostora, vremena i radnje obećava kroz montažne sklopove moguću atmosferu vizuelnog pripovedanja i uživanja sa “vizuelnom atmosferom neispričane ali obećane priče” ili moguću atmosferu vizuelnog pripovedanja i uživanja (*pleasure, jouissance*) u prikazanom događaju koji nas privlači svojom začudnošću, neodređenošću, nasilnošću ili erotizmom. Drugim rečima, Baldessari složenim fotografskim delima, kroz simulacije medijskog kolaža i montaže, ukazuje na to da ne postoji<sup>69</sup> moguć “vizuelni metajezik”, već da se svako obećanje metajezika preobražava u jedan pojedinačni niz označiteljskih anticipacija, a to znači pojedinačnog i fragmentarnog govora (*parole*). To znači da arbitrarne veze različitih fotografija deluju istovremeno na dva plana, na planu pokretanja imaginarnog pripovednog sadržaja, koji ne može biti precizno ili jednoznačno izveden, i na planu strukturalnog zakona da označitelj, i kada nema određeno značenje, anticipira moguća značenja u nekom društvenom polju odnosa.

65 Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortés, “Interview With John Baldessari”, iz: *Conceptual Art Revisited*, Facultad de Bellas Artes – Universidad Politecnica de Valencia, Valencia, 1990, str. 194.

66 Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, iz Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock (eds), *Craig Owens-Beyond Recognition*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 57.

67 Coosje van Bruggen, “But This Is Not the Moral of theStory...”, iz: *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990, str. 108.

68 Coosje van Bruggen, str. 208.

69 O zamisli lakanovskog stava da nema metajezika, videti: Slavoj Žižek, “Nesvesno: označitelj reprezentira subjekt za nekog drugog označitelja”, u: “Marksizam/strukturalizam: pokušaj razgraničenja”, iz: *Marksizam / Strukturalizam – istorija, struktura*, Delo–Argumenti, Nolit, Beograd, 1974, str. 510.



Barbara Kruger, *Bez naziva (Kupujem i zato jesam)*, 1987.



Barbara Kruger, *Bez naziva (ti nisi ti)*, 1982.



Barbara Kruger, *Instalacija*, Mary Boone Gallery, New York, 1991.

## Negativne taktike konstruisanja identiteta: Barbara Kruger

Barbara Kruger (1945) značenja rada izvodi složenim i višeznačnim kontekstima, pokazujući kako se ambijentalne situacije, verbalni tekstovi i uporedni fotografski ikonički znaci menjaju činom “čitanja” u polju društvenog, ekonomskog ili intersubjektivnog odnosa i konteksta u kome se javna prezentacija umetničkog dela odigrava. Ona dekontekstualizuje izabrane ambijentalne, vizuelne i tekstualne uzorke, pokazujući kako izvedena situacija izmeštenosti/premeštenosti čini da stereotipne, sentimentalne ili obećavajuće vizuelne i verbalne predstave deluju kao agresivne, ali i kako agresivne poruke potrošačkog društva zadobijaju sentimentalni, nežni i prisni karakter i zatim, svakako, slede neočekivani obrti koji odnose sentimentalnog, stereotipnog, nežnog, prisnog, agresivnog, prodornog, zavodničkog, militantnog itd. pokazuju relativnim i konstruisanim za specifičnog gledaoca i potrošača. Ona radi sa “kolonizovanim identitetima” unutar masovne potrošačke kulture. Pojam “kolonizacije” ovde znači da identiteti bivaju *proizvedeni* ili *nastanjeni* u složenoj masovno-tržišnoj borbi između konfrontiranih institucija društvene proizvodnje, razmene i potrošnje dobara (robe, vrednosti, informacije i identiteta) u realizaciji svakodnevice. Odnosno, da konstruisani i ponuđeni identiteti nastanjuju naš prostor i nas same gradeći “nas” u društvenoj, a to znači simbolički determinisanoj realnosti. Barbara Kruger je izvođenje umetničkog rada odvojila od *strategija subjekta* i usmerila ga na *taktike identiteta*. Na primer, ona izjavljuje:

Mislim da ono što ljudi čine, može, do izvesnog stepena, biti određeno time gde su i kada su rođeni, kako su ih dodirivali, zatim, bojom kože, rodom, onim što im je pružano ili oduzimano. Mislim da sam zato sebe počela da nazivam umetnicom, zato sam bila u stanju da izvedem radove koji propituju, ali i pružaju zadovoljstvo, i meni i drugima.<sup>70</sup>

i

Uvek me je zanimalo kako je identitet konstruisan, naročito sada u globalnoj kulturi koja je gladna spektakla, mada nam se čini da je njime šokirana. Zastrašujuće je i prisilno to kako u ovim vremenima ludih proslava, ljudsko biće, ljudsko telo, postaje “figura”. Kao i to kako se ikonografija slavni i javnih osoba izvodi kao spektakl iz tajnovitosti svakodnevnog života.<sup>71</sup>

Po Craigu Owensu, poruka u delima Barbare Kruger uvek je locirana i indeksirana prema specifičnom rodu (*gender-specific*), iz koga i prema kome se govori, izvodi i pokazuje:

Ili, kada se reči “Vi investirate u božansko remek-delo” pojave preko uvećanog detalja scene stvaranja iz Sikstinske kapele, da li ona jednostavno parodira naše uvažavanje umetničkog dela, ili, nije li to, možda, komentar o umetničkoj produkciji kao ugovoru između očeva i sinova? Njeni radovi su uvek određeni specifičnim rodom; ona ne smatra da su muškost i ženskost utvrđene pozicije unapred određene sredstvima prikazivanja. Barbara Kruger koristi termine bez utvrđenog sadržaja, lingvistički okidač (“Ja/ti”), da bi demonstrirala da sama muškost i ženskost nisu stabilni identiteti, već su subjekti razmene.<sup>72</sup>

Barbara Kruger je, po Davisu Deitcheru, opisana kao *crossover artist*,<sup>73</sup> a to znači kao umetnica koja prolazi kroz različite profesionalne i životne identitete (dizajnerka, umetnica, arhitektica, spisateljica, feministkinja), demonstrirajući mehanizme građenja, njihovog izvođenja kao društvene i kulturalne uloge i, na kraju, kao efekata javne predstave (odnosa slike i reči u poretku poruke). Pri tome, ona ne radi samo sa temeljnim i velikim identitetima (roda, rase, klase), već, pre svega, sa funkcionalnim identitetima *svakodnevnih društvenih borbi*: ulogom nalogodavca, ulogom izvršitelja, ulogom potrošača, ulogom slučajnog saučesnika, ulogom idola, ulogom namernog saučesnika, ulogom uživaoca, ulogom potrošača, ali i ulogama ženskog mazohizma, ulogom slučajne žrtve silovanja, ulogom namerne žrtve, ulogom individuumu u pogrešnoj životnoj ulozi, ulogom krivca bez krivice, ulogom krivca koji ne oseća krivicu, ulogom izvođenja partikularnog ili univerzalnog zla itd.<sup>74</sup> Karakteristične parole su: “Ti nisi ti”, “Ti rasteš na pogrešnom identitetu”, “Vaš novac govori”, “Mi dekoriramo vaš život”, “Moj heroj!”, “Upomoć! Zaključana sam unutar slike”, “Nije nam potreban drugi heroj”, “Ne mogu gledati u tebe i u isto vreme disati”, “Konstruišete složene rituale koji vam dozvoljavaju da dodirnete kožu drugog čoveka”, “Bog šalje meso a đavo kuva”, “Moj bog je bolji od vašeg boga” itd... Parole su verbalni *otpori* ili, naprotiv, pojačanja izvođenja svakodnevnog identiteta u poznom kapitalizmu. Ona pokazuje da nasilje unutar svakodnevice nije samo izraz konkretnih intencionalno usmerenih namera ili volje, već efekat, često sekundarni/slučajni, odnosno arbitrarni, unutar složenog kulturalnog sistema na kome opstoji društveni svakodnevni život. Pojavnost *zla* je ontološki

70 Barbara Kruger, u: Jeanne Siegel, “Barbara Kruger: Pictures and Words”, *Arts Magazine* 61 no. 10, New York, 1987, str. 17.

71 Lynne Tillman, “Interview with Barbara Kruger”, iz: Ann Goldstein (ed), *Barbara Kruger*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 196.

72 Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, iz: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 184.

73 David Deitcher, “Barbara Kruger: Resisting Arrest”, *Artforum* 29 no. 6, New York, 1991, str. 84.

74 Mignon Nixon, “You Thrive on Mistaken Identity”, *October* no. 60, New York, 1992, str. 59–81.

arbitrarna i time spoljašnja, a ne intencionalna i time unutrašnja.<sup>75</sup> Krugerova opstojanje svakodnevice pokazuje kao proces *dizajniranja* identiteta u okruženju<sup>76</sup> i, još bitnije, dizajniranja odnosa različitih identiteta koji se ne mogu svesti na binarne opozicije u etičkom, političkom, biološkom ili metafizičkom smislu. Barbara Kruger pokazuje, na primer, da su efekti i tumačenja privatnog ili javnog nasilja (nasilje muškaraca nad ženama, nasilje nad decom, ulično nasilje) uspostavljeni kao identifikacioni stereotipi i na razini nasilnika i na razini žrtve i na razini javnog mnjenja koje zuzima stav i u odnosu na žrtvu i u odnosu na nasilnika. U ambijentalnim radovima u galeriji Marry Boone (1991, 1994) realizuju se vizuelno agresivni prostorni tekstovi i fotografije koje na konfliktan način suočavaju logiku prikazivanja, izvođenja, doživljavanja i recepcije nasilja. Pri tome, te predstave jesu fikcija, jer je odnos slike i teksta prema stvarnom nasilju otvorena "pojava" prema bilo kom referentu (činu nasilja). Uspostavljena je neodređenost između predstave i njenog (stvarnog, potencijalnog, idealnog) referenta, tj. nasilnog čina. Time gledalac<sup>77</sup> biva uveden u igru nesigurnosti, jer počinje da se služi višejezičnošću (jezicima nasilnika, žrtve ili svedoka, voajera, posmatrača, konformiste, aktera, pripadnika neodređene sive mase javnog mnjenja, sudije, mas-medija, ekskluzivnog moralizatora i trača) u sopstvenom jeziku individualizovanog posmatrača umetničkih dela na izložbi. Njegova sigurna pozicija ljubitelja ili poznavaoca umetnosti biva suočena sa mnogostrukošću "lokalnih znanja" ili "manjinskih identiteta", koje uobičajeno, u održavanju sopstvene normalnosti unutar svakodnevice, zanemaruje (potiskujem, skrivam, cenzurišem ili, jednostavno, previđam). Evo kako filozofi Deleuze i Guattari objašnjavaju situaciju aktiviranja višejezičnosti:

Služiti se višejezičnošću u sopstvenom jeziku, koristiti ga na manjinski ili intenzivan način, suprotstaviti potlačeni karakter tog jezika njegovom tlačiteljskom karakteru, pronaći tačke nekulture i nerazvijenosti, zone jezičkog trećeg sveta kroz koje jezik izmiče, kroz koje se životinja preobražava, kroz koje se ustrojstvo grana.<sup>78</sup>

Zato, sistem poruka za Krugerovu nije jednostavni poredak kritičkog saopštavanja i osvešćene recepcije. Već, u pitanju je oblik simuliranja mikropolitike situacije koja se realizuje kroz aktiviranje manjinskih znanja i tehnika u savladavanju društvenih zadatosti (od zakonitosti tržišne ekonomije do nedokučivog *radikalnog zla*). To znači da ona mikropolitiku neodređenost suprotstavlja određenostima i nadređenostima dominantnog jezika dominantne kulture i vlasti. Dominantna kultura želi da svaki mikropolitiki događaj (eksces, drugost, neusaglašenost, neintegrisanost) racionalno stavi u zagrade, tj. pokaže ga kao nebitan... Nebitnost pojedinačnog (fragmentarnog, drugog, neuklopljenog) je dominantna selektivna koncepcija totalizujuće društvene normalnosti koja omogućava pojedincu što *bezbolniju* integraciju kroz stereotipe. Na primer, na različitim fotografijama Barbara Kruger ispisiuje: "Mrzi kao mi", "Bori se kao mi", "Misli kao mi", "Gledaj kao mi", "Moli se kao mi" ili "Plaši se kao mi". Krugerova neodređenošću, koju iniciraju višeznačnost "ponuđenog" verbalnog iskaza i "arbitrarnost" (slaba, ali ipak obećavajuća motivisanost) vizuelnog predloška, izaziva efekat decentriranja "identiteta" koji pokazuje naprsline u samom tkivu/tkanju društvenog govora i sa govorom režiranog ponašanja.<sup>79</sup> Jer, ne samo da ona stvara verbalno-vizuelne predstave, već dopušta da vizuelne predstave stvaraju, preoznačavaju i, zapravo, režiraju "nas"/"nju" koji ih govorimo, gledamo, razmenjujemo i posredstvom njih ili njima bliskih obrazaca učestvujemo u svakodnevici življenja ili preživljavanja. Ona se služi efektima vizuelnih i verbalnih retoričkih<sup>80</sup> strukturacija *figura*. Tim *figurama* pokazuje da i oni najbolniji i najdramatičniji iskazi nisu izvorni ili direktni iskazi, već da su pokrenuti ili *okinuti* (u smislu okidanja okidača; *shifter*) višejezički ili višeznačni učinci stereotipa sa kojima se subjekt suočava kao sa naznakama realnosti, nužnosti ili zadatosti. Na primer, Craig Owens njen rad objašnjava na sledeći način:

Rad Krugerove nije izveden kao društveni komentar ili ideološka kritika (tradicionalne aktivnosti politički motivisanog umetnika: onog koji osvešćuje). On nema moralističku ili obrazovnu ambiciju. Radije, ona posmatraču/posmatračici nudi tehnike kojima stereotip proizvodi subjektivizaciju, postavljaajući ga/je u ulogu subjekta.<sup>81</sup>

Uobičajeno se u *istočnim* i *zapadnim* političkim sistemima subjekt identifikuje sa ponuđenim pozitivnim stavom (moralnim normama ili normama političke korektnosti) koji izriče državna administrativna vlast: *budi dobar, budi*

75 Iz savremene filozofije zla uporediti: Alain Badiou, *Etika – Razprava o zavesti o Zlu*, Problemi, Ljubljana, 1996; i Alenka Zupančič, *Realno iluzije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

76 Jedna od uobičajenih definicija diskursa glasi: "diskurs je semiotička radnja koja smešta značenje u vremensko-prostornu situaciju gdje netko za nekog proizvodi značenje", iz: Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, "Pojmovnik semiotičkog nazivlja", iz: *Uvod u semiotiku*, CroatiaLibor, Zagreb, 2000, str. 322.

77 Video sam instalaciju Barbare Kruger u Mary Boone Gallery u New Yorku aprila 1994.

78 Žil Delez, Feliks Gatar, "Šta je mala književnost?", iz: *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998, str. 48.

79 Govorom režirano ponašanje može se nazvati "diskursom". Drugim rečima, diskurs je svako ponašanje, delanje, izvođenje, objavljivanje, ali i skrivanje, zanemarivanje, cenzurisanje, premeštanje itd. koje je režirano govorom ili na način govora.

80 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", iz: *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 21–40.

81 Craig Owens, "The Medusa Effect, or, The Specular Ruse", iz: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds), *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 199.

*srećan, budi poslušan, budi vredan, budi iskren, budi odan, budi hrabar, budi kooperativan itd...* Naprotiv, subjekt se sa parolama Barbare Kruger (odnosima slike i verbalnog iskaza) ne identifikuje “pozitivno”. Gledalac najčešće odbija parole, odnosno, biva zbunjen ili uzdrman u svojim uobičajenim uverenjima. Njena ponuda identifikacije je inverzna, neuobičajeno negativna. Zato njena dela prizivaju gest odbijanja kao identifikacioni čin kod gledaoca.<sup>82</sup> Pri tome, čin odbijanja nije siguran i legitiman izbor spoljašnjeg racionalnog i kritičkog *uma*, jer nijedan izbor nije sasvim siguran i, možda, ne vodi *pravom rešenju*. Takođe, Krugerova ne inicira angažman, na primer, u sartrovskom smislu,<sup>83</sup> već uzbunu, nesigurnost, neodlučnost, konfliktnu identifikaciju ili zazornost kod posmatrača. Njena dela nisu angažovana pošto ne nude opredeljenje za *pravu stvar* (istinu društva ili istinu u društvu), ali su ipak mobilizatorska, pošto posmatrača pomeraju iz njegove sigurne (uobičajene, prirodne i normalne) pozicije preživljavajućeg građanskog konformizma<sup>84</sup> u situaciju izbora i odluke koja nema unapred potvrđenu sigurnost u odluku za pravo razrešenje. Ona kao da pokazuje da nema unapred zadatog velikog metajezika koji obećava legitimnost pojedinačnog čina.

### Figure i prizori – vizuelni simulakrumi: Cindy Sherman

Zadržimo se na jednom složenom detalju, na fotografskim produkcijama američke umetnice Cindy Sherman (1954). Ona scenično i situacionistički dizajnira prizore za fotografsko i filmsko snimanje i time produkuje vizuelne fotografske i filmske predstave (*representations*) fikcionalnih prostora, situacija i događaja za pogled, tj. za *čin gledanja*. Njene fotografske predstave proizvode društveno situirani vizuelni “višak” značenja, vrednosti i čulnosti koji je neuhvatljiv, necentriran, klizajući i premeštajući, često, metastaziran<sup>85</sup> i zato razarajući (umnožavanje, multipliciranje, rast i širenje koje razara direktnu čulnu pojavnost zastupnika referenta). Dok je slikarski rad modernista njujorške škole – Jacksona Pollocka, Barnetta Neumana i Marka Rothka, odnosno umetnika *land art*-a Roberta Smithsona bio *sasvim američki* po metaforici *usamljenog jahača* ili *usamljenog umetnika* kao, gotovo, filmski projektovanog *lika* usamljenika naspram prirode slikarstva ili naspram prirode Divljeg zapada, delo Cindy Sherman je *američko* po suočenju sa sistemom urbane i medijske proizvodnje, razmene i nekontrolisane potrošnje robe, vrednosti, značenja i vizuelnosti. Njena dela rekonstruišu materijalni sistem proizvodnje, *razmene i potrošnje fikcionalnosti* obećanjem entropičnosti u vizuelnom prizoru. Ona istražuje i prezentuje vizuelne entropije fotografski snimljenog prizora, ukazujući na relativne odnose značenja, telesnosti i materije:

- (a) *značenja* – u ranim fotografskim delima, rađenim u modusu filmskog kadra,<sup>86</sup> prikazana scena (figura u prizoru) jeste okvir (*frame*) indeksiranja želje koju umetnica *zastupa* u polju Drugog, na primer, kao što psihoanalitičar Jacques Lacan postulira: “želja čoveka je želja drugog”;<sup>87</sup>
- (b) *telesnosti* – u delima sa *protezama*<sup>88</sup> (veštačka dojka, nos, genitalije, torzo, maska lica) telo se pokazuje kao mitski neuništivo, umnoženo i *užasno prazno* od *bića* (*Seiende*) – marioneta je ipak krajnja morfološka (predstavna) instanca kiberestetike;<sup>89</sup>
- (c) *materije* – u delima koja prikazuju/zastupaju ili pokazuju hranu,<sup>90</sup> hrana svojim bogatstvom izgleda (veštačka boja, buđ, neoštine pri snimanju, horizontalnost bačenosti, raznovrsnost) poništava uobičajenu *formu* hrane (njen utilitarni izgled), postajući slika bez referenta (simulakrum predstave same materije u procesu gubljenja forme) itd., itd., itd.

Tela, telesni delovi, proteze kao produžeci tela ili ostaci tela su tragovi nekad prisutnog ili medijski odloženog (*différance*) “ljudskog stvorenja”. *Ljudsko stvorenje* (ono što jeste kao čovek, individuum, subjekt, telo) je u njenim delima predočeno metaforama artifičijelne i otuđene *mašine*.<sup>91</sup> Mašina je metafora za subjekt koji pokazuje svoje materijalno i otuđeno telo, svedeno na logiku mehanizma koji stvara efekte, tragove i *brisane tragove* bića. Ali, *mašine*

82 Uporediti sa: Christoph Menke, “The Concept of Aesthetic Negativity”, *The Sovereignty of Art – The Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 3–27.

83 Jean-Paul Sartre, “Angažovana književnost”, iz: Vjekoslav Mikečan (ed), *Marksizam i umjetnost II*, IC Komunist, Beograd, 1976, str. 325–337.

84 Koji je, verovatno, nemoguće izbeći, pa ni ona ga ne izbegava postajući “zvezda” internacionalnog umetničkog tržišta.

85 O upotrebi metafore “metastaza” videti kod Slavoj Žižeka, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.

86 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, Rizzoli, New York, 1990.

87 Jacques Lacan, “O subjektu za koji se pretpostavlja da zna, o prvoj dijadi i o dobru”, iz: *XI seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 251.

88 Shelley Rice (ed), *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deeren, Cindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 151–158, slike: 45, 47, 48, 49, 54, 55, 56.

89 Kiberestetika je teorija o čulnim regulacijama i deregulacijama u složenom procesu koji nastaje povezivanjem organskog i mehaničkog ili elektronskog sistema.

90 Cindy Sherman, “Untitled”, iz: Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988, str. 112–121.

91 Cindy Sherman, *Specimens*, Art Random, Kyoto, 1991.



Cindy Sherman, *Bez naziva (#93)*, 1981.



Cindy Sherman, *Bez naziva (#228)*, 1990.



Cindy Sherman, *Uzorci vrste*, 1991.

su i sredstva izvođenja procedura razdvajanja hipoteze subjekta (onoga ko proizvodi) i hipoteze objekta (onoga što je proizvedeno). Deleuze i Guattari su pisali:

Posvuda su mašine, nimalo metaforično rečeno, mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima. Mašina-organ priključena je na mašinu-izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga preseca. Dojka je mašina koja proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom.<sup>92</sup>

Razbijenost, fragmentarnost i odvojenost *mašina* od tela, u fotografskim predstavama Cindy Sherman, suprotstavlja se našem poznavanju organizma kao celine ili našem iskustvu bivanja *organizmom* kao povezivanjem delova u funkcionalnu celinu.

Fotografski radovi Cindy Sherman su vizuelne alegorije prikazivanja vizuelnih, istorijskih i medijskih kodova savremenih ili istorijski arhiviranih predstava tela. Po Craigu Owensu, njena dela su alegorična, pošto odnos fotografske predstave i referenta, koji fotografija prikazuje, ostavlja neodređenim, otvorenim, nejasnim ili višeznačnim:

Ali, u radovima Šermanove postoji i jedan neodrživ spoj, spoj koji objašnjava njihovu alegoričnost. Jer, ako se ovim slikama razotkriva mimikrija, to se postiže upravo primenom mimetičkog postupka. Tako se još jednom srećemo sa neizbežnom činjenicom da je primena samog postupka koji se razotkriva neophodna da bi se on uopšte mogao razotkriti. Sva dela razmatrana u ovom eseju karakteriše spoj sličan ovome, proistekao iz težnje ka dekonstrukciji koja je njihova temeljna odlika. Težnja ka dekonstrukciji svojstvena je postmodernoj umetnosti uopšte i mora se razlikovati od težnje ka samokritici prisutne u modernizmu. Teorija modernizma pretpostavlja da se mimezis, usklađivanje slike sa referentnim značenjem, može zanemariti ili ukinuti i da sam umetnički objekt može zameniti (metaforično) svoje referentno značenje. Ovo je retorična strategija autoreferentnosti na kojoj se zasniva modernizam i ona se od Kanta naovamo smatra izvorom estetskog zadovoljstva. Iz razloga koji prevazilaze objekt ovog eseja, ova se fikcija sve teže održava. Postmodernizam ne zanemaruje niti ukida referentno značenje, već dovodi u pitanje postupak povezivanja sa referentnim značenjem. Kad postmodernističko delo govori o sebi, ono to više ne čini da bi objavilo svoju autonomiju, samodovoljnost, transcendentnost, već pre da bi pričalo o sopstvenoj kontingentnosti, nedovoljnosti, nedostatku transcendentnosti. Ono govori o želji koja se nikada neće ostvariti, o težnji koja nikada neće biti dostignuta; kao takav, njen dekonstruktivni podstrek usmeren je ne samo protiv savremenih mitova u kojima nalazi teme, već i protiv težnje ka potpunoj prevlasti simbola koja karakteriše modernističku umetnost. Kao što je Bart na jednom mestu napisao: “Nisu više mitovi ti koje treba razotkriti (o tome se sada brine doksa), treba uzdrmati sam znak; problem je ne u otkrivanju (skrivenog) značenja iskaza, crte, priče, već u podrivanju same predstave značenja; nije potrebno promeniti ili prečistiti simbole, mora se osporiti samo simbolično.”<sup>93</sup>

Za Owensa *postmoderna alegorija* je poredak vizuelnih predstava koje subvertiraju direktnu vizuelnu komunikaciju, implicirajući situaciju neodređenosti, haotičnosti, višeznačnosti i, iznad svega, nemogućnosti razrešenja, tj. identifikacione entropičnosti. Pri tome, samo delo izgleda sasvim blisko i prepoznatljivo, mada neuhvatljivo, odbijajuće i tajanstveno. Shermanova ne prikazuje jednim delom ili serijom dela konkretnu temu ili motiv iz savremene kulture, već arbitrarne efekte složenih mehanizama moći prikazivanja izabrane kulture (američke kulture pedesetih i šezdesetih, evropskog istorijskog slikarstva XVI ili XVII veka, *punk* kulture sedamdesetih ili japanskih borilačkih i pornografskih vizualizacija artifičijelnog tela u postmodernoj kulturi na kraju XX veka). Po Craigu Owensu, Shermanova izvodi atmosferu nelagodnosti, groze, odvratnosti ili neprijatnosti, drugim rečima, zazornost.<sup>94</sup> Time se postiže da se identifikacija subjekta u slici ili sa slikom odigrava kao izmeštanje (*dispossession*), kao provokacija i režirana situacija nesigurnosti. Nesigurnost je posledica posmatranja prizora koji izgleda blizak i prepoznatljiv, mada, u stvari, izmiče prepoznavanju. Ona gledaoca suočava sa razočarenjem u procesu identifikacije, odnosno sa neuspehom izvođenja konzistentnog sistema ideoloških konstrukcija realnog, a to znači sa ukazivanjem na situaciju izvan područja dejstva načela ugodnosti.<sup>95</sup> Proces identifikacije kao da vodi ka prepoznavanju i izvođenju identiteta, a onda ga izneverava, ostavljajući ga pred nesigurnim, gadnim, drugačijim, zazornim, opasnim i neprihvatljivim likom (prizorom sa figurom). Između subjekta i drugog postoji neprekoračiva granica otuđenja, granica koja subvertira simbolizaciju samorazumljivog i uobičajenog:

92 Žil Delez, Feliks Gatari, “Želeće mašine”, iz: *Kapitalizam i šizofrenija – ANTI-EDIP*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 5.

93 Craig Owens, “Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma”, iz: “Postmoderna aura III” (temat), *Delo* br. 9–12, Beograd, 1989, str. 589–590.

94 Termin “zazornost” (*abject*) biće razrađen u istoriji i teoriji umetnosti nekoliko godina nakon Owensove smrti.

95 Urša Jurman, “Das Unheimliche”, iz: “Cindy Sherman in ženskost kot maškarada”, *Delta* št. 1–2, Ljubljana, 2000, str. 61–62.



Indikativno je to što u *Četiri temeljna pojma psihoanalize* Lacan opisuje mimikriju, mimezis, kao mehanizam pomoću kojeg se subjekt preobražava u sliku. Uzimajući masmedije kao lažno ogledalo koje podstiče ovakve otuđujuće identifikacije, Shermanova registruje ovu "istinu" kao etičku i političku.<sup>96</sup>

Telo koje fotografski prikazuje jeste *telo* u polju *Drugog*. U polju drugog prikazano telo postaje subjekt. Ko postaje subjekt? – to je misterija koju režira i nudi gledaocu.

Shermanova realizuje fotografije velikog formata, čime poništava uobičajenu funkciju fotografskog prenosa informacije i ističe dejstvo vizuelnog estetskog efekta preuzetog iz slikarstva. Fotografija zamenjuje sliku slikarstva u stvaranju odnosa fikcionalnog tela (figura na slici ili u slici) i tela koje posmatra sliku i nalazi se ispred fotografije. Na primer, Hal Foster u analizi fotografija Cindy Sherman polazi od Lacanove teorije "pogleda" i Benjaminovih koncepcija "aure".<sup>97</sup> On polazi od identifikacije *onog ko gleda* i *onog ko je gledan* u procesu konstruisanja identiteta želje:

U ranom radu, nastalom između 1975. i 1982. godine, ..., Shermanova priziva subjekt koji je posmatran, subjekt-kao-sliku, što je takođe bitno mesto drugih feminističkih radova zasnovanih na prisvajanju. Njeni subjekti vide, naravno, ali oni su više postavljeni u položaj onih koji su gledani, koji su pogledom uhvaćeni.<sup>98</sup>

A to je, kod Lacana, već izrečeno na sledeći način:

Ja smatram, a Maurice Merleau-Ponty nam to ističe, da smo mi posmatrana bića u kazalištu svijeta. Ono što nam tvori svijest, ustrojava nas u isti mah kao *speculum mundi*. Zar nije zadovoljstvo biti pod tim pogledom o kojem sam upravo govorio slijedeći Mauricea Merleau-Pontyja, pod tim pogledom koji nas okružuje i koji najprije čini od nas gledana bića, a da nam to ne pokazuje?<sup>99</sup>

Shermanova locira rascep (*gap*) između zamišljene slike i aktuelne slike-tela. Ta razlika je bitna odrednica reklamne industrije i tu odrednicu Shermanova koristi kao model suočenja pogleda, želje, gledanog, zamišljajućeg i gledajućeg u fotografskoj postavci. Fotografije prikazuju, najčešće, njeno telo koje kroz maskiranje postaje metafora ili alegorija veštačkog tela (marionete, modne lutke, erotskog fetiša, vizualizacije potisnutog erotskog objekta, nasilnog ili entropijskog fantazma). Veštačko telo može da prikaže (da se prikaže) kao bilo koje telo medijske produkcije, a to znači kao telo u procesu konstruisanja fikcije (fikcionalne ponude objekta za individualno *gledanje-kao-uživanje* u procesu masovne potrošnje). Konstruisana fikcija ima bitnu funkciju, a to je da:

*hvata u zamku gledajućeg, tj. nas.*<sup>100</sup>

"Ja" koji gledam "to" uhvaćen sam u zamku objekta gledanja, od objekta ("to") koji kao da me gleda i pogledom priziva. Cindy Sherman u fotografije iz serije *Filmski kadrovi* uspostavlja odnos između onog ko gleda i ko je gledan neodređenošću obećanja "legitimnog pogleda". Ta neodređenost je suštinska za njen rad i izgleda kao da je izvedena iz Lacanovih analiza:

Na općenit način, odnos pogleda prema onome što želimo vidjeti, jeste odnos varke. Subjekt se pokazuje kao nešto drugo negoli jest, a to što mu se daje da vidi, nije ono što želi vidjeti. Zato oko može funkcionirati kao objekt *a*, tj. na razini manjka (-φ).<sup>101</sup>

i

Objekta u polju vidljivog jeste pogled.<sup>102</sup>

Jer, Shermanova, kao i fotografi modnih magazina ili komercijalnih filmova, gradi (prikazuje, simulira, obećava, nudi, navodi na...) taj nemogući objekt (*objekt a* [*petit a*]<sup>103</sup>) koji kao da ima funkciju objekta za uživanje, ali u svojoj

96 Craig Owens, "Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma", iz: "Postmoderna aura III" (temat), *Delo* br. 9–12, Beograd, 1989, str. 589.

97 Uporediti sa: Martin Jay, "Lacan, Althusser, and the Specular Subject of Ideology" i "Dialectic of Enlightenment", iz: *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993, str. 329–380 i i 83–147; videti i: Jacques Lacan, "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 75–130; Walter Benjamin, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", iz: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 130.

98 Foster, "Obscene, Abject, Traumatic", iz: *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of Century*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 110.

99 Jacques Lacan, "Shiza oka i pogleda", u: "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 83.

100 Jacques Lacan, "Pravac i svijetlost", u: "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 101.

101 Jacques Lacan, "Pravac i svijetlost", u: "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 114.

102 Jacques Lacan, "Što je to slika?", u: "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 115.

103 Po Lacanu: "Objekt a je nešto od čega se subjekt, da bi se konstituirao, odvojio kao organ. To važi kao simbol manjka, tj. falusa, ne kao takvog, već ukoliko on čini manjak. Treba, dakle, da to bude jedan objekt – prvo, odvojiv – drugo, da ima nekakav odnos s manjkom.", iz: "Pravac i svijetlost", u: "O pogledu kao objektu malo a", iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 113.

neodređenoj poželjnosti i odvojenosti od subjekta učestvuje u konstituisanju “njega”/“nje” kao subjekta pogleda. Pogled je istovremeno konstitutivan i otuđujući, što može biti proces otuđenja konstitutivan za subjekt.

U ranim fotografijama (kraj sedamdesetih) ona je radila sa telom – simulakrumom tela, koje izgleda kao telo prikazano filmom. Kasnije je radila sa figurama koje kao da su iz istorije slikarstva (Madona, Judith) ili sa fragmentima *figura* marginalnih kultura koje prikazuje svojim telom (telom koje od *subjekta* postaje *objekt* za snimanje poza figure) ili telom lutke (telom asimetričnog arbitrarnog i artifičijelnog spoljašnjeg Drugog koji se *kao biće* ne može *nikada* pojaviti mada ga priziva). Ona mehanizme prikazivanja mimetičkog slikarstva ili mimetičke naddeterminacije filma uzima za original (osnovni motiv, izvor umetničkog dela, praporeklo ili, češće, paraporeklo) prikazivanja i prikazuje ga fotografijom. Njen rad je zato *mimesis mimezisa* vizuelnih moći prikazivanja u kulturi. Pomak od prikazivanja u umetnosti ka prikazivanju *modusa prikazivanja* unutar kulture. Prikazivanje je simulaciona situacija u kojoj se ona prurušava i stvara figurativni prizor koji podseća na viđeni prizor u svetu ili na medijskim slikama od slikarstva do filma. Čin prurušavanja se naglašava protezama, veštačkim elementima (nos, dojka, torzo, genitalije), koji njeno telo ili telo lutke čine *retoričkom figurom poze* odvojom od biološkog tela (organizma: organizacije tela, organizacije ljudskosti). Retorička vizuelna figura je sasvim analogna lingvističkoj retoričkoj figuri. Proizvodi značenje kroz konstruisanje i izvođenje “razmaka” ili “razlike” između ponuđenog značenja i materijalnog (ekranskog) nosioca značenja. Njeno telo prestaje da bude njeno telo i kao veštačka retorička figura je alegorija veštačkih fikcionalnih figura postistorijskog medijskog fetišizma.<sup>104</sup> Ali, to *ne-telo* se upisuje na mesto očekivanog tela. Postistorijski fetišizam nastaje kretanjem od plohe slike ili svetlucave površine ekrana ka samoj egzistenciji i od egzistencije ka sjajnom koloru emulzije fotografije koja postaje – mehanički (elektrohemijski) – slika velikog formata. Takva fotografija ne dokida iluzionizam slikarstva, ona ga pojačava do nekontrolisanog viška vizuelne vrednosti. Iluzionizam evropskog mimetičkog slikarstva fotografijom postaje nova ekonomska vrednost vizuelne robe i vizuelne složene i višeznačne informacije, ali i izvesna gruba analogija efekata *rada* (proizvodnje, razmene, potrošnje) libida.<sup>105</sup> U psihoanalitičkom smislu: put od ljudskog ka neljudskom telu, u fotografijama Cindy Sherman (od prizora iz filmova do fotografija lutaka) nije put od “bića” ka *ne-biću* ili od “Ja” ka *Nad-Ja*, već ka gubljenju energije (entropije libida) u polju izvođenja vizuelnog umetničkog dela. Ako bi se sledio Lyotard,<sup>106</sup> moglo bi se reći da fotografije Cindy Sherman vode ka razaranju hegemonije konceptualne recepcije sveta. Ovo ne znači, da se ona odriče konceptualizacije u procesu izvođenja umetničkog dela, već da se delo ne izvodi na znakovnoj i tekstualnoj razini, već na razini čulnih pojavnosti efekata strukturiranja označitelja, tj. znakova koji gube označena razarajući čvrsta značenja.

Kratka digresija: kod Roberta Smitsona *entropija*<sup>107</sup> se ukazuje kao *pražnjenje* (potrošnja) unutar prirode, koja u sebe uključuje i kulturu. Kod Cindy Sherman *entropija* je *pražnjenje* unutar sistema prikazivanja kulture (predstavljачke moći kulture, uživanja pogleda u artefaktima kulture). U njenom *fikcionalnom* svetu se brišu referencijalne razlike između sveta, tehnološke predstave, tipičnih kodova kulture i individualnih ili kolektivnih fantazama masovne kulture. Sudbina njenog sveta je sudbina erotizovanog opscenog preobražavanja subjekta u objekt i objekta *od slike u telo, od tela u figuru, od figure u znak, od znaka u označitelj i od označitelja, nazad, u ekransku sliku kao svet komponovanih/ kombinovanih figura*. Njen rad se nomadski prenosi iz mogućeg sveta u mogući svet istovremeno po geografskim i po istorijskim osama vizuelne (fotografske, scenografske) fikcionalizacije figurativnog prizora. Konfuzija vremena i prostora proizlazi iz arbitrarnosti znaka (arbitrarnog odnosa označitelja i označenog). Susrećemo se sa opsesijama, opscenostima i predstavama koje poništavaju tipične modernističke dihotomije objekt–subjekt, materijalno–duhovno, spiritualno–egzistencijalno, muško–žensko. Sudbina sveta nije više Bog (transcendentna nepristupačna fikcionalizacija kriterijuma identiteta tradicije), ni subjekt (doba prosvetlosti koje figuru dovodi do njene ljudske otelotvorene individualnosti i društvenosti), ni objekt (modernizam u kome se pokazuje moć jezika da utvrdi identitet svakog elementa jezičke igre), već *ekran* koji je promenljiva (transfigurativna) površina slika bez reference (odnosa i porekla):

Neki ljudi su mi rekli da se sećaju filma iz kog potiče jedna od mojih slika, ali u stvari ja nisam imala nikakav film na umu.<sup>108</sup>

Ovu simulacijsku koncepciju fotografskog rada Cindy Sherman ističe i teorijski razrađuje Rosalind E. Krauss:

... u radovima *Filmski kadrovi (Film Still)* nema “originala”. Nema ga ni u postojećim filmovima, ni u javnim snimcima ili “reklamama”, niti u bilo kojoj drugoj objavljenoj “slici”. Uslov postojanja radova Cindy

104 Arthur C. Danto, “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary”, iz: *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1997, str. 12.

105 Ovde se u interpretaciji ide od koncepcije “umetničkog dela u doba mehaničke reprodukcije” Waltera Benjamina ka “ekonomiji libida” Jean-Francois Lyotarda. Videti: Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, iz: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 125–151; i David Carroll, “Libidinal Politics”, iz: *Paraesthetics – Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987, str. 43–52.

106 U: David Carroll, *Paraesthetics – Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987, str. 194, fusnota 15.

107 Robert Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966) i “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973), iz: Nancy Holt (ed), *The Writings of Robert Smithson – Essays with illustrations*, New York University Press, 1979, str. 9–18.

108 Lisbet Nilson, “Q & A: Cindy Sherman”, *American Photographer*, September 1983, str. 77.

Sherman u *Kadrovima* – i deo njihove suštine, mogli bismo reći – jeste simulakrumska priroda onoga što oni sadrže, uslov da su oni kopija bez originala.<sup>109</sup>

S druge strane, postoji naglašena linija mimetičkog sugerisanja da slike izgledaju kao već viđene, da prikazane “heroine” holivudskog i francuskog novotalasnog filma jesu prepoznatljive, mada ih nije moguće do kraja identifikovati. Zabuna je intencionalno nametnuta. Ona ulazi u entropijsku *igru* proizvedenog viška i manjka vizuelnog značenja.

Fotografije Cindy Sherman otkrivaju-prikazuju melanholiju postistorijskog doba. Prema psihoanalitičkoj teoriji: (a) u individualnom smislu, melanholija je svojstvena depresivnom temperamentu neurotika koji nastaje iz žalosti za *majčinskim objektom*, (b) u kolektivnom smislu, melanholija je svojstvena religijskoj sumnji, Julija Kristeva je zapisala da nema ništa tužnije od mrtvog Boga; melanholiji su sklone epohe u kojima se odigravao kolaps religijskih i političkih ideala (u vreme krize melanholija rasprostire svoju arheologiju, proizvodi svoje predstave i znanje) i (c) posebnost ženske melanholije se izražava kao agresivnost prema samoj sebi i tu je ključno pitanje uslova pod kojima je aktuelni kulturalni i simbolički poredak ženama prihvatljiv na takav način da one pristaju na njega – logika *zazornosti* (*abjection*) izlaže se do detalja.<sup>110</sup> Melanholija, kao paradigmatički model postmoderne epohe, jeste *postistorijska tuga odsutnog smisla* i *odsutnog poretka* čija je očigledna istina u tome da je “istina” konstruisana medijska fikcija. Postmoderno doba je melanholično doba pošto je to vreme ne samo iza smrti Boga (ničeovski modernizam umirućeg ili odustajućeg Boga), već i vreme iza sloma istorijske i utopijske nužnosti modernističkog progresu. Dok je za avangarde (ekspresionizam, dada, konstruktivizam) odnos prema realnom bio izveden isticanjem utopijske integracije umetnosti i života, za postmoderne neokonceptualizam je odnos prema realnom bio vezan za izvođenje fikcionalnog odnosa “umetnosti” i “života” u medijsko-potrošačkom polju poznokapitalističke savremene kulture. Postmoderno doba karakteriše i sazajni raspad predstava individuuma, tj. subjekta, na razlikujući biološki organizam sa telom i simbolički subjekt koji zastupa organizam u poretku tekstova. Simbolički subjekt postaje legitimni jezički i semiotički *zastupnik* hipoteza o čoveku (znanju o prikazivanju čoveka: bića, uma, subjektivnosti, tela). Smisao postmoderne epohe i njena beskrajna tuga, koju smenjuju kratkotrajne *poze spektakla* (analogije erupcijama zadovoljstva u autoerotskom samozadovoljavanju), proizlazi iz institucionalne jezičke otuđenosti koja gradi veštački svet fantazmatičke i iluzionističke realnosti koja više nije proizvod čoveka (kao što je to bilo u modernizmu ili Boga kao što je bilo u srednjem hrišćanskom veku), već otuđenog praznog (mehaničkog, elektronskog) rada masovnih medija. Melanholija unutar fotografskih dela Cindy Sherman je melanholija prikazivanja, koje ponavlja već prikazano ili kao već prikazano. I tim ponavljanjem poništava nadu u prvi, pravi, izvorni, iskreni, lični i originalni izraz, ali poništava i sentimentalno, setno, desničarsko i tradicionalističko pozivanje na povratak *izvoru* iz aktuelnog stanja *bestemeljnosti* (kao kod Martina Heideggera<sup>111</sup>).

Pogledajmo kroz nekoliko grubih indeksacija kako se subjekt preobražava u objekt melanholije i kako se objekt *troši* (entropija) do besforme materije (setite se Bataillove koncepcije *besformnog* [*informe*] kao onog što prethodi svakoj metafizici i besformnog u odnosu na delo Cindy Sherman u interpretacijama Rosalind E. Krauss).<sup>112</sup>

Fotografija *Bez naziva Filmski kadrovi (Untitled Film Still #5, 1977)*, crno-bela, krupnozrnasta fotografija portreta. Glava u desnom gornjem uglu. Kratka oštra svetla kosa. Ozbiljan izraz lica. U ruci pisma. Leva polovina fotografije je naglašena teksturom zida (cigla) i krupnozrnastom teksturom fotografskog uvećanja. Izgleda kao kadar iz filma, kao mimezis filma. Lacanovo *neuručeno pismo* ili pismo uručeno na pogrešnu adresu, ali ipak pismo koje “uvek” stiže na pravu adresu.<sup>113</sup> Jedna interpretacija koju snimljeni prizor nudi jeste strukturalna i ona ukazuje na *atmosferu prizora*, a to znači na funkcionalne i instrumentalne odnose *vizuelnih elemenata* (objekata) fotografije i ponudene fikcije (ekran jeste fantazam: barijera između subjekta i realnosti). Druga interpretacija koja *prizor dat kao predstavu* nudi se povratku objektu želje, tačnije, njegovom neprisustvu na fotografiji. Ova fotografija se pokazuje kao *trag Drugog* koga nema na slici, koga zastupa *pismo* i još više zastupa *nemi* pogled žene. Prikazana scena kao da je iz nekog filma ili za neki film, kao da zamrznuti trenutak, kadar, rez i montaža tek treba da se odigraju. Fotografija zastupa film za druge vizuelne predstave. Nastaje jedan lanac zastupanja. Jedan film zastupa neki drugi film za sve filmove *sveta*. Jedna fotografija koja kao da jeste iz jednog filma zastupa svaki film za svaki drugi film itd...

Fotografija *Bez naziva #183* (1988), kolor fotografija. Kopija ili simulacija tradicionalnog mimetičkog slikarskog portreta, zapravo renesansnog portreta. Ne, nije kopija, već jeste simulacija. Zašto? Predstava ne prikazuje, već objekt prikazivanja odećom, pozom, izgledom oponaša istorijsku predstavu figure koja zastupa subjekt. Fotografska predstava je predstava prikazivanja objektno predstave. Proteza (veštačke dojke) data je da bi se naglasio karakter *simulakrumska*, upravo, da bi se izbegla zamisao kopije. Ali, postoji još jedan bitan detalj: proteza čini telo prikazano na fotografiji manje

109 Rosalind E. Krauss, “Cindy Sherman: Untitled”, iz: *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 102.

110 Julija Kristeva, “Kontra-depresor: psihoanaliza”, iz: *Crno Sunce – depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 9–43.

111 Martin Heidegger, “Izvor umjetničkog djela”, iz: Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 451–452.

112 Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.

113 Jacques Lacan, “Seminar o Ukradenom pismu”, iz: *Ukradeni Poe*, Analecta, Ljubljana, 1990, str. 20–47.

ljudskim od bilo kog tela prikazanog u tradiciji zapadnog mimetičkog slikarstva. Telo se produžava i proširuje, postaje neizvesna predstava *viška* telesnosti, telesnosti koja otkriva svoju artifičnu odloženost. To jeste poststrukturalistički prestup (transgresija) prirodnosti, normalnosti, ontološki utvrdljive morfologije tela. Jednom modifikovano telo postaje sama modifikacija (protok tela u modifikacijama, fluks malih telesnih mašina). To potvrđuju i drugi primeri: *Bez naziva #228* (1990), *Bez naziva #276* (1993), *Bez naziva #300* (1994) itd. Telo jeste sve manje telo-od-nekog i sve više objekt za drugi objekt, centrirani objekt u središtu fikcionalnog sveta konstruisanih ili simulacijskih vizuelnih predstava tela bez referenta. Ono telo koje postaje objekt dobija snagu *fatalnog* znaka. Fatalni znak je još neumitniji nego što je stvarnost, jer fatalno uvek predskazuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja koja ima za posledicu da izokrene režim uzroka i posledice.<sup>114</sup>

Fotografije u knjizi *Specimens*<sup>115</sup> (*Uzorci vrste*, 1991) ukazuju na to kako se mimezis raspada od predstave subjekta do objekta, kako telo biva zamenjeno objektima, kako objekt popunjava mesto želje, kako se želja i užas pred licem maske, lutke ili fetiša ogledaju. Abortus i alegorija trošnosti. Objekt (figura prazna od “tela”, telo prazno od “organizma” i organizam prazan od “bića”) pokazuje svoju materijalnost, obrisi tela se gube i pokazuje se površina koja nije koža, već veštačka (tvrda) ljuštura *bez bića* (*Seiende*). Figura postoji kroz efekte ljuštura. Ako se poslužimo terminologijom Martina Heideggera,<sup>116</sup> na način na koji on to verovatno ne bi odobrio, *videćemo* da je telo bačeno (*Geworfene*), njegova bačenost (*Geworfenheit*) pokazuje svoje besmisleno (*Un-sinnige*) propadanje (*Verfallen*). Objekt pokazuje svoju bezboravišnost (*Aufen-thaltslosigkeit*). I, zato, naš pogled, koji uživa svoju nemogućnost da uživa telo, postaje krivim: posta(ja)ti krivim = *Schuldningwerden*. Osećanje akumulacije krivice fascinantno se potcrtava u fotografijama *Bez naziva #150* (1985), gde se pojavljuje telo (sa jezikom, jezik [kao] proteza), ili u delovima tela sa istaknutim, na magijski i pornografski način, genitalijama – *Bez naziva #250* ili *Bez naziva #263* (1992). Magija i pornografija postaju jedno: zbirka tragova ispražnjenog “bića” koje se premešta po svetovima tekstualnih razlikovanja usredsređenja na bitni, karakteristični, moćni ili delujuć detalj. Kao da je *bit puštena* (puštanje biti = *Sein-lassen*), kao da je bit sablast koja može biti puštena.

Fotografije *Bez naziva #235* (1987–90) i *Bez naziva #236* (1987–1991) (videti i seriju *Bez naziva* [1987] objavljenu u knjizi Germana Celanta *Unexpressionism. Art Beyond the Contemporary*<sup>117</sup>), pokazuju samu materiju u entropijskom procesu propadanja instrumentalnosti ili korisnosti hrane.<sup>118</sup> Kolor fotografije prikazuju specifične organske procese sa hranom: truljenje, proces razvijanja buđi, raspadanje. Ploha se poništava nagoveštenom nepostojanošću materije, objektnost materije se ukida njenom transgresivnom nestabilnošću. Ne, to nije besformno (*informe*), ali izvesna metafora besformnog jeste. Fatalni erotizam je nagovešten, obećan, naslućen u procesu organskog razvijanja ili preobražavanja hrane. Alegorija *kečapa* i *krvi* na mestu alegorije “krvi” i “tla”. Alegorija vlažnog, lepljivog, izlučenog, prolaznog i seksualnog: alegorija prolaznosti užitka. Fotografija koja prikazuje hranu u truljenju jeste alegorija zazornosti od genitalija (pičke, meduzine glave, kastriranog organa).<sup>119</sup> Negativna logika transcendencije pokazuje se sjajnom emulzijom kolor fotografije. Transcendira se izvesna nemoć postojanja (*Vorhandensein*). Ali, u umetničkim praksama kao što su *siromašna umetnost*<sup>120</sup> ili *Antiform*<sup>121</sup> umetnost ili kod Josepha Beuysa,<sup>122</sup> nepostojana stanja materije su izlagana po sebi kao doslovno prisustvo materije u procesu. Kod Shermanove nepostojana stanja materije su zamrznuta predstava (fotografska predstava, sačuvana nepostojanost, kadrirana nepostojanost) koja je postojana kao bilo koja druga fotografska predstava tela, subjekta ili objekta. Nepostojanost je dovedena do svoje suprotnosti – do postojanja. I zato fotografija kao da ogleda užas (*Entsetzen*), ali užas nije sublimno (strašno kroz uzvišenost), već *zazorno* ili *gadno*. Egzistencijalna interpretacija smrti sledi pre svake biologije i ontologije “života”. Fotografska interpretacija smrti sledi posle svake biologije i ontologije “života”, ona dolazi kada se na mestu “života” upisuju radnje mašine (drugog), marionete (ljuštura drugog), figure (fikcionalizacije drugog). Kako je i kada smrt *došla na svet*, koji ona *smisao* može i treba da ima kao zlo i patnja? Fotografije, koje postavlja Shermanova, pokazuju da je smrt jedna osobita mogućnost *Tu bitka* (*Dasein*). Postavljena smrt u fotografiji jeste trag postavljanja nemogućnosti tehnike da nadživi subjekt. Zato fotografski radovi Shermanove kao da obnavljaju neizvesne mogućnosti kriznog egzistencijalizma.

114 Žan Bodrijar, “Od sistema objekata do sudbine objekta”, iz: *Drugo od istog – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 58–60.

115 Cindy Sherman, *Specimens*, Kyoto Shoin International Co, Ltd, Kyoto, 1991.

116 Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.

117 Cindy Sherman, “Untitled” (1987), u: Germano Celant, *Unexpressionism. Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988, str. 112–121.

118 Carolyn Korsmeyer, “Disgust”, iz: Aleš Erjavec (ed), *XIV International Congress of Aesthetics – Aesthetics as Philosophy – Proceedings Part I*, *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999, str. 43–62.

119 Sigmund Frojd, “Meduzina glava”, iz: *Psihoanaliza i telepatija*, Grafos, Beograd, 1987, str. 71–72.

120 Germano Celant, *Ars Povera*, Mazotta, Milano, 1969.

121 Robert Morris, “Anti Form” (1968), iz: *Continuous Project Altered Daily – The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 41–49.

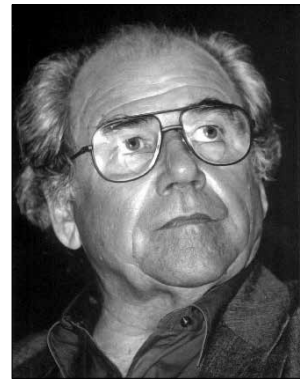
122 Caroline Tisdall, “Fat chair”, iz: *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 72–77.



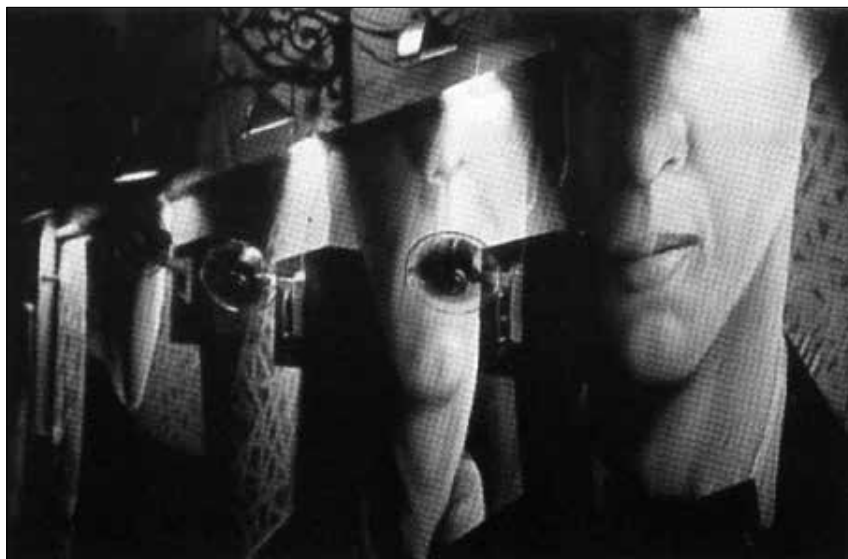
Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978.



Jean Baudrillard u Las Vegasu



Jean Baudrillard



Jean Baudrillard, *Bez naziva* – Kadrovi

## Simulacionizam: od kritike do zavođenja

Simulacionizam, teorijska i umetnička tendencija unutar neodređenih okvira postmoderne kulture osamdesetih i devedesetih godina, zasnovana na uverenjima da su pojam, predstava i svest o realnosti generisani moćima prikazivanja elektronskih masovnih medija. Simulacijske predstave (*ekransko imaginarno*) nemaju ishodište u realnom svetu, već pojam "sveta" generišu procesima uspostavljanja i transformisanja kulture i društva. Epoha simulacionizma je epoha postindustrijskog društva zasnovanog na dominaciji elektronske digitalne tehnike, čijim se posredstvom stvara *veštačko-prividno-okruženje* savremenog sveta. Za razliku od industrijskog društva, simulacionizam se ne karakteriše proizvodnjom robe (objekta), već proizvodnjom informacija. Višak vrednosti nije robni višak, već informacijski pretek. Simulacijsko društvo se naziva i postsemiotičko društvo, pošto ga karakteriše razmena jezikom posredovanih informacija i softverski projektovanih slika koje grade gledišta, uverenja, znanja, emocije i kompleksne doživljaje savremenog čoveka. Spoznaja sveta, kulture i umetnosti više nije reprodukcija (mimesis), refleksija o svetu (meditacija), kulturi ili umetnosti, već model konstruisan ni-iz-čega, koji, osim svog operacionog kôda i materijalnih slika kroz koje se operacioni kôd realizuje, nema drugog izvora. Operacioni kôd stvaranja informacija i veštačkih kompjuterskih i video slika prethodi realnosti i stvaran je. U kulturi simulacionizma govori se o tehnometnosti, tehnospiritualnosti, tehnomoćima jezika, ekranским slikama, digitalizovanoj erotici, ratovima koji se odigravaju po televizijskom scenariju itd.<sup>123</sup>

Pojmove *simulacije*, *simulakruma* i *simulacionizma* reinterpetirao je i aktuelizovao francuski teoretičar kulture Jean Baudrillard tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.<sup>124</sup> Baudrillardova teorija društva je poststrukturalistička, postkritička, postsituacionistička i simulacijska. Poststrukturalistička je pošto nastaje u tradiciji prevladavanja francuskog strukturalizma, a to znači u tradiciji prevladavanja formalno naučnog objašnjenja interpretacijom nestabilnih, ubrzanih i premeštajućih medijskih i situacionističkih proizvodnji značenja, smisla i vrednosti u kulturi masovne potrošnje.<sup>125</sup> Ona je postkritička (i postmarksistička) zato što polazi od teze da je kritička teorija bez svrhe u savremenom svetu i zato što svaka kritika, svaka suprotstavljajuća snaga, samo pothranjuje i potvrđuje kritikovani sistem. Baudrillardov cilj jeste da ukaže na prelazak sa gledišta *subjekta* na gledište *objekta*, a to je odnos u kome nema više kritike. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine i fatalnosti. On više ne može biti kritički pisac pošto narušava autonomiju subjekta pisanja. Njegova teorija se priljubljuje uz vlastiti objekt. Kad govori o simulaciji, njegov govor je simulacijski. Kad govori o zavođenju, onda je i teorija zavođenje; a kad govori o fatalnom, ona postaje fatalna:

Rötzer: Ali, zašto mislite da je kritika besmislena?

Baudrillard: Mislim besvrhovita u smislu funkcionisanja unutar naših modernih sistema. Znamo da svaka kritika, svaka suprotna snaga, samo pothranjuje sistem. Barem smo mi to tako doživeli, i ovo iskusili ne samo u praksi nego i u teoriji. Za mene se sada radi o prelasku sa perspektive subjekta na perspektivu objekta, u odnosu na koga nema više kritike. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine, fatalnosti, odnosno polje jedne druge strategije. Uz kritiku se stanovište subjekta mora čuvati na svim njegovim strategijama. A upravo mi ove strategije izgledaju zastarele i iscrpene. Međutim, to je više jedan poziv nego fakt, odnosno neko određeno filozofsko stanovište. Meni se čini boljim da se pređe svako polje subjekta i da se govori s obzirom na objekt, ako je to ikako moguće. To je možda jedno nemoguće stanovište, međutim, mi ga moramo držati na umu i moramo napustiti stanovište subjekta. (...)

Rötzer: Pišete da su uobičajene teorije izgubile svoje objekte, da pokušaji da se nađe odnosno iznađe istina danas više ne bi funkcionisali. Vi zahtevate: napolje s istinom, to igru samo komplikuje!

Baudrillard: Moja teorija se priljubila uz svoj vlastiti objekt. Kad govorim o simulaciji, moj diskurs je simulatoran, kada govorimo zavođenju, onda je i teorija zavođenje. Ona tako dolazi bliže svom objektu. A kada govori o fatalnim strategijama, onda je i teorija fatalna. Više nema stanovišta subjekta, nego objekt i subjekt zajedno učestvuju u igri. To nije pometnja nego stapanje gledišta. Da li to zapravo uspeva, ne znam.<sup>126</sup>

Baudrillard ne govori o činjenicama, već o fantazijama, fantazmima, fikcijama, predstavama bez spoljašnje reference. Od kritičke teorije se očekuje teorijski i praktični napredak, a Baudrillard vidi i opisuje samo nagli i diskontinuirani skok u fikciju ili predimenzioniranu banalnost koju masovna kultura prikazuje i zastupa kao društvenu stabilnost. Baudrillardova teorija je postsituacionistička zato što polazi od predimenzioniranja situacionističke teorije izvedene kasnih pedesetih i šezdesetih godina, razrađujući njihove teze o otuđenosti i modernom društvu spektakla. On, zapravo, problematizuje efekte medija kojima se u poznim modernim društvima sprovodi regulacija i deregulacija radnog (proizvodnog) i slobodnog (potrošačkog, uživalačkog) vremena. Iz situacionističkog kritičkog neuspeha da ponište i

123 Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

124 Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

125 O Baudrillardovim otklonima od strukturalizma i situacionizma videti: Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

126 Jean Baudrillard, "Trenutno nemamo stil", iz: "Postmoderna aura III" (temat), *Delo* br. 9–12, Beograd, 1989, str. 30–32.

onemogućće potrošačko društvo spektakla, on izvodi tezu o trijumfu i totalitarizaciji društva spektakla kroz sledeći iskorak iz *sveta javnog spektakla* u svet posrednog medijskog predočavanja. Simulacionistička kultura je prevazilaženje sveta spektakla, ali i realizacija sveta spektakla novim sredstvima – tj. sredstvima tehnološkog obrta iz fizičkog sveta u virtuelni svet ili, još drastičnije, obrtom fizičkog sveta u virtuelni svet. U društvu spektakla subjekt (njegova svest, uverenja, predstave, želje, vrednosti i ideologije) objekt su manipulacija. Kao društveni subjekt, čovek je posledica spektakla i izazova potrošnje u relativizovanju javnog i privatnog života. On polazi od teza da društvom upravljaju: (1) fantazmatska logika, koju opisuje psihoanaliza, a koja govori o identifikaciji imaginarne oblasti transcendencije, moći i seksualnosti i čiji su domen delovanja objekti i okolina; (2) diferencijalna socijalna logika izvedena iz antropologije, koja ukazuje na proizvodnju i potrošnju znakova, društvenih razlika, statusa i prestiža. Nove društvene sile (nužnosti) Baudrillard radikalizuje, pokazujući ih kao fatalnu nadistorijsku nužnost. Po Baudrillardu, danas ne postoje ni društvena scena ni ogledalo:

Danas više nema scene i nema ogledala, postoji samo ekran i mreža. Nema više transcendencije i dubine, postoji samo imanentna površina na kojoj se odvijaju delatnosti, glatka i delatna površina komunikacije. Pred slikom televizije, prototipskog objekta ovog novog doba, čitav okolni svet i naše sopstveno telo postaju kontrolni ekran.<sup>127</sup>

Umesto njih, postoji ekran i mreža (od mreže napajanja električnom energijom do informacijske kablovske video mreže, satelitskih TV programa, elektronske pošte [*e-mail*] i kompjuterskih mreža [*net*]). On se služi metaforičnom razlikom ogledala i ekrana: (1) ogledalo, kao prevaziđeni model, fizički odslikava lik i priprema ga za transcendenciju (bazični model filozofije mimezisa); (2) ekran je neogledalna površina na kojoj se odvijaju elektronski generisane operacije, tj. ekran je glatka operaciona površina posredne komunikacije (preko ekonomimezisa [odslikavanja ekonomskih struktura] do generisanih slika bez porekla). U takvom svetu svaka osoba vidi sebe za komandama hipotetičke mašine, beskonačno udaljene od univerzuma postanja i postojanja. Apstrakcija koja vlada svetom kao fatalna elektronska sudbina nije više apstrakcija mape, mimezisa, ogledala ili koncepta. Ona je proizvedena pomoću modela, a modeli su bez porekla i korena u stvarnosti. Današnji simulatori (kompjuteri, elektronske mreže, video i televizija) poistovećuju realnost sa modelima i prethode joj. Simulacija prodire u sve pore društva i pretvara subjekt u objekt:

U središtu sveta ne nalazi se više želja subjekta, nego sudbina objekta.<sup>128</sup>

Po Baudrillardu, rad nesvesnog može biti proizveden kao i bilo koji simptom klasične medicine. Ceo krug, od želje, preko objekta želje, do ispunjenja želje, jeste simulakrum, tj. proizvod simulacije. Ako se predstava definiše kao klasična slika koja polazi od referencijalnog odnosa slike i objekta ili objektnog sveta koji prikazuje, onda simulacija polazi od negacije znaka ili slike kao predstave postojećeg objekta ili sveta. Ona, Baudrillardovim rečima, nastaje iz “ubistva” reference. Znak je prazni ili ispražnjeni znak jezičke igre. Dok se u mimetičkoj umetnosti tvrdi da je slika odraz prave realnosti, za simulaciju se tvrdi da nema nikakve veze sa njom, da je ona sopstveni simulakrum. Predstave koje grade simulacije nisu ni istinite ni lažne, one su nužne i obuhvatajuće, tj. one subjekt i njegova uverenja pretvaraju u svoj objekt. Numerička obrada slika u elektronskim medijima odvaja sliku od zakona vizuelne percepcije, pokazujući da slika nastaje obradom numerički kodiranih informacija (formalno konstruisanih znakovnih struktura) i njihovim preobražajem u analogne efekte. Elektronska slika negira vizuelno iskustvo, vizuelno iskustvo je tek posledica numeričke obrade informacija i moći mašine da digitalni zapis *prevede* u analogni efekat (vizuelnu sliku, akustičku sliku, taktilnu sliku). Iz jednog skupa informacija, prikazanih numeričkim odnosima, može se realizovati beskrajno mnogo različitih slika različitim medijima (video ekran, grafički otisak štampača ili plotera, laserski svetlosno-hemijski i elektronski trag, zvučnici, vibrator, sonde). Realnost se povlači u korist imaginarnog, povlači se u korist realnijeg od realnog. Realnije od realnog je hiperrealno, a ono je stvoreno jezikom bez reference i imaginarnim, koje je produkt veštačkog sveta medija. Hiperrealnost je “realnost” subjekta kulture koji je postao objekt. Baudrillard daje sledeći opis i tumačenje hiperrealnog:

Stvarno se ne povlači u korist imaginarnog, ono se povlači u korist stvarnijeg od stvarnog: hiperrealnog. Istinitije od istine: takva je simulacija.

Prisutnost se ne povlači pred prazninom, ona se povlači pred udvojenom prisutnošću koja uklanja suprotnosti između prisutnog i odsutnog.

Praznina se takođe ne povlači pred punoćom već pred prepunošću i zasićenošću – punije od punog, takvo je reagovanje tela kod gojaznosti, seksa u opscenosti, njegovo gubljenje (*abréaction*) u praznini.

Kretanje ne nastaje toliko u nepokretnosti koliko u brzini i ubrzanju – u najpokretnijem od svakog kretanja, ako tako može da se kaže, a koje ovo kretanje tera do krajnosti, lišavajući ga smisla.

127 Žan Bodrijar, “Ekstaza komunikacije”, iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 7.

128 Žan Bodrijar, “Od sistema objekata do sudbine objekta”, iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 53.

Seksualnost se ne gubi u sublimaciji, represiji i moralu, ona se pouzdanije gubi u najseksualnijem od svakog seksa: u pornografiji. Hiperseksualno je savremenik hiperrealnom.  
Opšte uzev, vidljive stvari ne nalaze svoj kraj u tami i tišini – one se gube u najvidljivijem od sveg vidljivog: u opscenosti.<sup>129</sup>

U hiperrealnosti savremene kulture ne postoji realnost kao spoljašnja invarijanta, ali ni iluzija kao lažna slika realnosti, već beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih predstava. Tela, predeli i vreme nestaju, kao što nestaje razlika između privatnog i javnog, seksualnog i erotskog. Čovek simulacijske epohe nije više učesnik drame otuđenja, jer živi u otuđenom zanosu komunikacije. Njegov svet je ekstaza masovne kulture. Opscenost simulacijske epohe proizlazi iz toga što dimenzije komunikacije i fatalističke podređenosti ekstazi spektakla ukidaju sve tajne, prostore, scene, iluzije i samu realnost. Komunikacija je: (1) usamljenička, jer je posredna preko medija (komunikacijske mreže); to znači biti u odnosu sa svima, ali ih nikada direktno ne videti; (2) ekstatička, pošto je slična ponašanju šizofrenika, tj. šizofrenik je lišen svake scene, otvoren je za sve uprkos svojoj biološkoj posebnosti i življenju u najvećoj zbrci, on je nezaštićen i ne može da odstupa od fatalne datosti; (3) narcisoidna, jer zadovoljstvo više nije zadovoljstvo ispoljavanja i samopokazivanja, već zadovoljstvo strukturalne zatvorenosti sebe kao predstave (simulacije) kulture i sveta. Subjekt koji je postao objekt simulacijskog društva nije više u stanju da stvori granice vlastitog bića, više ne može da se prikazuje ili igra, ne može sebe da ponudi kao ogledalo ili mesto uživanja. On je puki ekran, distribucionni informacioni centar različitih mreža uticaja.

Epohu simulacije Baudrillard ne definiše terminom postmoderna, već govori o radikalnom i totalnom modernizmu.<sup>130</sup> Kad koristi termin postmoderna, definiše ga kao stupanj modernosti. Civilizacija Baudrillardovih teorija je Amerika<sup>131</sup> (SAD), koju on vidi u transatlantskom prekidu sa *starim svetom*. Evropljani su kultivisali utopije (snove i fantazije), a Amerikanci su ih materijalizovali i žive u nužnosti njihovog dejstva. Dok stari svet (Evropa) predstavlja nerealizovani modernizam i prolazi kroz krize nerealizovanih i nemogućih ideala, utopija, snova i fantazama, Ameriku karakteriše ostvarena utopija modernosti. Tamo politika i seksualnost ulaze u način života, postaju deo svakodnevice, nisu posebne teritorije društvenih fantazija i utopija. Po Baudrillardu, Amerikanci ne pate zbog kraja istorije ili zbog kraja političkog, već zato što su postali aistorijski dominantni model i uzor za organizaciju društva spram koga ništa nije realno.

Po Baudrillardu, umetnost je identična sa svim drugim procesima društva i ona funkcioniše kao: (a) model ili simulakrum koji učestvuje u izgradnji hiperrealnosti; (b) entropijski proces rasipanja smisla, značenja, vrednosti i predstava kulture u opštoj društvenoj potrošnji koja čini mogućim opscenost, fatalnost i ekstazu. Savremena umetnost se bavi sopstvenim prikazivanjem i beskrupuloznim stvaranjem imaginarnog sveta, ne bavi se rušenjem iluzija kao što je to činila ranija modernistička umetnost. Fatalnost (odsutnost uverenja da se nešto može učiniti) i ironija u savremenoj umetnosti prekrivaju estetsko. Fatalno, piše Baudrillard:

Uvek predskazuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja koji ima za posledicu to da izokrene režim uzroka i posledice.<sup>132</sup>

Estetsko se gubi u simulaciji želje i simulakrumu (fikcionalnom objektu želje).

Simulacionizam je zbirni naziv za umetničke pokrete osamdesetih i devedesetih: neekspresionizam, nekonceptualizam, post pop-art, super art, transnacionalnu umetnost. Simulacijsku umetnost karakteriše: (1) rad sa savremenim medijima; (2) odsutnost želje za istraživanjem novog; (3) aistorijska prisutnost svih mogućih formi iz istorije umetnosti, otrgnutih od svojih izvorišta; (4) potrošnja značenja i predstava koje kultura stvara i prihvata kao svoju realnost; (5) uvođenje umetnosti u sve oblike postojanja kulture, od potrošnje seksualnosti, preko izvođenja politike, do metastaziranja tržišne proizvodnje i potrošnje. Simulacijska umetnost<sup>133</sup> je umetnost koja prikazuje svet simulacija i koja se sastoji od produkata (simulakruma) sveta simulacija. U toj umetnosti tehničko nije eksperimentalna novina, kao u neoavangardi, već sredstvo stvaranja i potrošnje, čak i potrošnje same umetnosti, na primer, potrošnja, transfiguracija avangarde kroz medijsku (kompjutersku) kulturu.<sup>134</sup>

Da zaključimo: od “Novih vizija”, “Nove tipografije”, “Nove arhitekture” dvadesetih, došli smo do novih medija devedesetih; “od čoveka sa filmskom kamerom” do korisnika opremljenog pretraživačem, progra-

129 Žan Bodrijar, “Ekstaza i inercija”, iz: *Fatalne strategije*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1991, str. 10.

130 Žan Bodrijar, “Ekstaza komunikacije”, iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 37–38.

131 Žan Bodrijar, *Amerika*, Buddy Books & Kontekst, Beograd, 1993.

132 Žan Bodrijar, “Od sistema objekata do sudbine objekta”, iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, str. 58.

133 Timothy W. Luke, “Aesthetic Production and Cultural politics: Baudrillard and Contemporary Art”, iz: Douglas Kellner (ed), *Baudrillard – A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1995, str. 209–226.

134 Lev Menovič, “Avangarda kao softver” i “Nova avangarda”, iz: *Metamediji – izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001, str. 62–63 i 74–81.





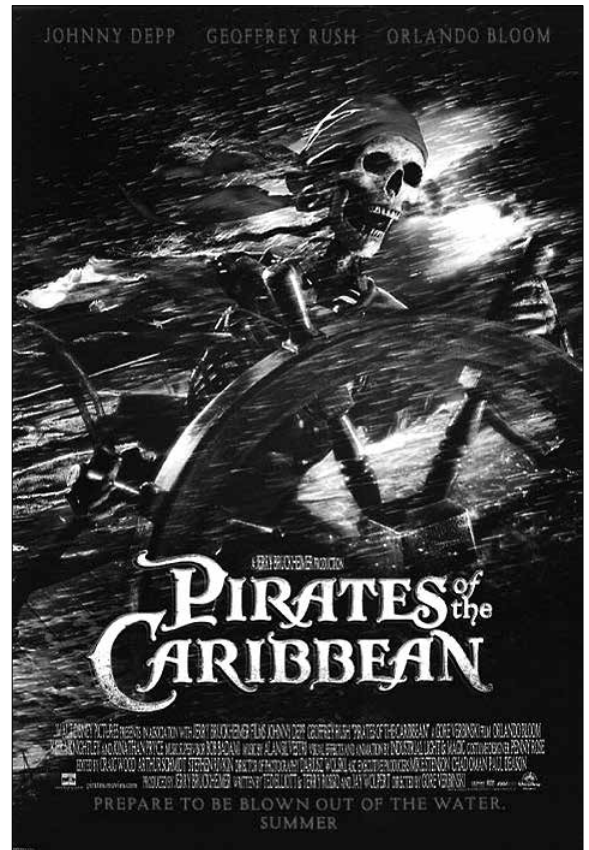
Paul McCarthy, *Mornarevo meso*, 1975.



Paul McCarthy, *Pirati sa Kariba*, 2001–2005.



Paul McCarthy, *Pirati sa Kariba*, 2001–2005.



Paul McCarthy, *Pirati sa Kariba* – poster, 2001–2005.

mom za analizu slike, programima za vizualizaciju; od filma, tehnologije gledanja, došli smo do kompjutera, tehnologije memorisanja; od "oneobičavanja" do informatičkog dizajna.

Ukratko, avangarda postaje softver. Ovaj iskaz treba razumeti na dva načina. Na jednoj strani, softver kodifikuje i naturalizuje oblike stare avangarde. Na drugoj strani, novi principi softverskog pristupa medijima predstavljaju novu avangardu metamedijskog društva.<sup>135</sup>

Drugim rečima, umetnost u epohi simulacionizma (masovne medijske tehnologije proizvodnje, razmene i potrošnje), a to znači u teorijskom okviru od Baudrillarda, preko Žižeka, do Menoviča, postaje neka vrsta "dizajna" kao organizacije i kao produkcije nove (arbitrarne i artificijelne) društvene realnosti (varijantnih sistema predočavanja i identifikacija). Umetnost se preobražava u kulturu, a umetnik postaje "radnik u kulturi" (*cultural worker*).<sup>136</sup> Avangardne tehnike ili procedure, odnosno efekti (citat, kolaž, montaža, *ready made*, eksperiment, eksces, destrukcija, redukcija, ponavljanje itd) u simulacijskoj kulturi postaju sredstva u masovnoj *produkciji* i *postprodukciji* (proizvodnji, razmeni i potrošnji) kulture, odnosno, u izvođenju masovnog obrazovanja (konstrukcija univerzitetskih diskursa) i u izvođenju masovne zabave (konstrukcija diskursa popularne potrošačke kulture).

### Groteskni i parodijski manijački simulacionizam Paula McCarthyja

Kalifornijski umetnik Paul McCarthy (1945) radi na simulacijskim delima (instalacijama, performansima, filmovima) od sredine sedamdesetih godina XX veka. On živi i radi u Los Angelesu. Njegov rad se odvija u domenu transformerskog performansa i videa (*Sailor's Meat*, 1978) i prezentovanja fizičkog nasilja nad telom (*Saloon*, film, 1995; WGG, Yves Klein, 2005). McCarthy deluje u filmskom studiju sa dvadesetak radnika i izvođača. Njegov filmski studio je postavljen za snimanje igranih filmova i video dela, ali i za prezentovanje situacija i događaja za živo posmatranje i fotografisanje. Područja specifičnih umetničkih interesovanja su konstrukcije "parodijske i groteskne fikcije" i "fiktionalnog šokantnog narativa" koji se izvode iz kritičkog, dekonstruktivnog i *manijačko simulacijskog*<sup>137</sup> preobražavanja prizora ili koncepata medijske popularne kulture u bestijalnu, šokantnu i transgresivnu pokretnu ili prostornu sliku. Pri tome, on *iščašeno referira* ka modelima i mitovima umetnika i umetnosti herojskog apstraktnog ekspresionizma, intelektualne minimalne umetnosti i potrošačkog pop-arta, odnosno preobražavanju metaforičnih slika, simptoma i efekata psihoanalize Sigmunda Freuda i Wilhelma Reicha, mitologije holivudskog igranog filmskog spektakla, te mitomanije infantilne potrošačke ekstatičke zabave u svetovima Walta Disneya (stripovima, filmovima, parkovima). McCarthy jedan izabrani, prividno neutralni, uzorak popularne kulture prevodi u brutalniji bestijalni umetnički događaj. Kritički pristup je ostvaren dijalogom koji vodi sa saradnicima i gledaocima o političkim uzrocima i konsekvencama kršenja "normi" i "zakona" posredstvom ovakvih šokantnih umetničkih dela. Polazi od važnosti kritičke svesti o konstitutivnim cenzurama i transgresijama unutar moderne umetnosti, kulture i društva. Medijska dekonstruktivnost je iskazana u decentriranju motiva, likova i radnji iz umetničkih dela romantičarskog avanturističkog žanra (vestern, život pomoraca). On decentrira, invertuje i retorički naglašava "aseksualne" denotacije i konotacije u pervertirane pokaznosti seksualnosti i nasilja, tj. seksualnog homoerotizovanog nasilja unutar muških svetova (mornara, vojnika, kauboja). Seksualno nasilje u popularnoj medijskoj umetnosti nije pokazano nasilje, već, upravo, skriveno, tj. cenzurisano nasilje i seksualnost. Odsutnost seksualnosti i nasilja u umetnosti konstituiše potencijalnost nasilja u životu. Drugim rečima, ukazuje se na to da romantičarski sublimno kao "moralno" i "estetski" *čisto* ima politički skriveno uživalačko, zazorno i grozno, odnosno da je *aseksualnost* "avanturističkog žanra" u popularnim umetnostima XIX i XX veka, seksualno kodirano politikom potiskivanja vidljive seksualnosti u područje aluzija, očiglednih cenzura, nagoveštaja i obećanja, odnosno idealizacija. *Manijačko simulacijsko* označava prenaplašenu i razrađenu grotesknost i parodičnost iskrivljenja i očiglednog pervertiranja situacija i scena koje fiktionalizovani narativi nude kao *šok* za gledatelju/gledaoca. Paul McCarthy razvija izuzetno razrađeni narativni poredak umetničkog dela koji je do detalja postavljen i vođen funkcijama pripovedanja u slikama i slikovitim događajima. Njegove instalacije i performansi su *slike-modeli* spektakularnih filmova i, istovremeno, to su filmovi koji predstavljaju iskliznuće iz *diskursa* filmske industrije u umetnost instalacije, performansa i filma umetnika. McCarthy je umetnik koji se služi različitim ulogama: producenta, scenariste, reditelja, glumca, performerera, fotografa i skulptora. Svaka od naznačenih uloga povezana je sa ostalima u stvaranju složenog postmedijskog i simulacijskog dela.

135 Lev Menovič, "Nova avangarda", iz: *Metamediji – izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001, str. 80.

136 Robert C. Morgan, "Lebdeći znaci", iz: Dragomir Ugren (ed), "Hijatusi modernizma i postmodernizma – jedna teorijska kontroverza" (temat), *Projeka(r)t* br. 11–15, Novi Sad, 2001, str. 109–110.

137 McCarthyjev rad John Welsch naziva "manic simulacrum" (manijački simulakrum) – iz: John Welchman, "First Mate's Bloody Flux", Stephanie Rosenthal, "Paul McCarthy Lala Land Parody Paradise: *How to use a failure*", iz: Stephanie Rosenthal (ed), *Paul McCarthy Lala Land Parody Paradise*, Haus der Kunst, München, 2005, str. 199.

Pod simulacijskim se razume izvođenje fikcionalnih situacija i događaja u kojima umetnik sa saradnicima realizuje parodijske i apsurdne narative (pirati, mornari, američka vojska iz vremena osvajanja Divljeg zapada, transvestiti, zli junaci tradicionalnih i modernih masmedijskih bajki) o događajima iz istorije koja se nikada nije dogodila. Pri tome, on se ne oslanja na zastupanje fantaziranja o seksualnosti, već na zastupanje prikazane ili cenzurisane seksualnosti u aktuelnoj ili istorijskoj popularnoj kulturi. Njegovo umetničko delovanje je izuzetno “filmično” u smislu da se bavi postavljanjem eklektične monumentalne scenografije ili ambijenta scene kao u holivudskim filmskim studijima tokom snimanja visokobudžetnih igranih filmova, te kao na scenama u zabavnim parkovima (Diznilend). McCarthy umetnička dela postavlja, nudi doživljaju i razumevanju, kao *materijalna tela* kuće/doma (*home*) koja su neka vrsta unutrašnjeg “poludelog sveta” koji *opseda, prisvaja, ranjava/kastrira* i *proždire* ljudsko telo u čulnom događaju: spektaklu. Ta čudovišna tela su istovremeno biološka, fizički neorganska i društvena u svojoj napregnutosti i histeričnoj pokrenutosti koja obećava nekontrolisanu, deliričnu smešu uživanja, zaziranja i groze (*jouissance, abject* i *unheimliche/uncanny*).

Na primer, instalacija *Caribbean Pirates*<sup>138</sup> (2001–2005) bila je inspirisana jednom od najpopularnijih “postavki” iz Diznilend parka u Einheimu: “Pirati sa Kariba”. Zabavna prostorna narativna instalacija je podvrgnuta manijačkoj simulaciji i dekonstrukciji. McCarthy je započeo ovo delo razgovorima i zajedničkim istraživanjima sa sinom Damonom. Instalaciju čini piratski brod izrađen od fiberglasa, kao i niz prostornih realizacija, od *Kutije za kolače* do prostora nazvanog *Podvodni svet*. Niz modela je postavljen radi odvijanja izvođenja pripovesti. Ove scenske građevine su zauzimale preko 20 kvadratnih metara. Tema postavke je život mornara na devetnaestovekovnim jedrenjacima. Reč je o životu muškaraca među samim muškarcima. Oni žive po sopstvenim pravilima, sa minimumom ograničenja u ponašanju. Ovo delo jeste spektakularna predstava akumulacije orgijastičke bestijalnosti (uživanja, zaziranja i groze), koja je istovremeno privatna i javna, tj. psihološka i politička, odnosno fiziološka i društvena. U takvom simboličko-čulnom poretku *zazorno* i *grozno* se naslućuju kao nešto što izmiče ili što svojom čulnom pojavnošću subvertira simbolizacije, kao nešto što je užasno i preteće, ali istovremeno i konstitutivno za svaki sistem ili svaku projektovanu društvenu celinu. Opasnost jeste ono što je bitno u uživanju usred izlučevina, razdvajanja, mazanja, rasipanja, sečenja, udara, preloma i prekrivanja. Krv, izmet, mokraća, sperma, rasuta hrana ili delovi ljudskih tela su “zazorno stvari”, kojima se dolazi do delirijuma uzbuđenja i samouništenja.<sup>139</sup> Zazorno i grozno su preteće i željene, a to je groteskna slika političke modernosti. Zazorno i grozno su univerzalne dimenzije koje su spojene sa “heroizmom” subjekta moderne.<sup>140</sup> Taj heroizam stoji iza otkrivanja *novih svetova* i borbe sa velikom prirodom koju ljudska gradnja nadilazi, stvarajući zaista ljudski svet. Zazornost i groza su “ono” složeno i višeznačno transgresije: odvratno koje privlači, nepojmljivo koje je vidljivo, odnosno, što je kao smrt strašno, kao granica nametnuto i prekršeno, a u patrijarhalnom društvu postavljeno kao odsutna ili nemoguća žena, kao ženske genitalije, kao nešto što treba preraditi, simbolizovati i time sakriti i, istovremeno, imati. Ali *ženske genitalije* su u svetu muškaraca i mesto kastracije, tj. “mesto” ka kome je upućen pogled u svem svom kontradiktornom odbijanju i prihvatanju. Celo delo: instalacija/performans i filmski snimak performansa je u znaku odsutnosti žene koja je tu moguća samo kao maskirani ili kastrirani muškarac. Tako proizvedeno dejstvo zazornog je i moćno, i to u onoj meri u kojoj je, na primer, ženska “moć” (genitalna, uživalačka, prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz društvenog značenja i društvene vrednosti, mada uvek, ipak, pokazna kao delujuća na njih (muškarce). Odsustvo i simulacijsko prisustvo/odsustvo žene pokazuje se u bestijalnosti materije u procesu (lučenju, tekućini, nanosu, besformnosti). Zazorno je “moćno” u onoj meri u kojoj ženska moć (uživanja) stvara jedan neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom, zapravo u onoj meri u kojoj stvara mogućnost melanholije i uživanja/bivanja u perverznom (atmosfera neproduktivnog uživanja) za muškarca i muškarce na brodu izvan Zakona:

Zazorno je srodno perverziji. Osećaj zazornosti koji ćutim ukotvljen je u nad-ja. Zazorno je perverzno jer ne napušta i ne preuzima neku zabranu, pravilo ili zakon, nego ih izokreće, izvrće, iskrivljuje; služi se njima, koristi ih da bi ih lakše osporilo. Ubija u ime života: ono je napredni despot; živi služeći smrti: ono je genetičarski krijumčar; za svoje vlastito dobro ublažava patnju drugoga: ono je cinik (i psihoanalitičar); učvršćuje svoju narcističku moć hineći da razotkriva njene bezdane: ono je umetnik koji umetnosti pristupa kao “poslu”... Iskrivljenje je njegov najrašireniji, najočitiiji lik. Ono je sovijalizirani lik zazornoga.<sup>141</sup>

S druge strane, zazorno je srodno i “normalnoj” seksualnosti – jer, sledeći Freudovu zamisao “poliformne perverzije”, svaka seksualnost je perverzna, budući da se formira na tragovima promjenljivih nagona koji traže svoju realizaciju

138 Stephanie Rosenthal, “Pau McCarthy Lala Land Parody Paradise: How to use a failure”, iz: Stephanie Rosenthal (ed), *Pau McCarthy Lala Land Parody Paradise*, Haus der Kunst, München, 2005, str. 138–147.

139 *Abject Art*, Witney Museum of American Art, New York, 1993; “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial” (temat), *October* br. 66, New York, 1993, str. 3–27; i “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject”, *October* no. 67, New York, 1994, str. 3–21.

140 Mladen Dolar, “I shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny”, *October* no. 58, New York, 1991, str. 7.

141 Julija Kristeva, “Pristup zazornosti”, iz: *Moći užasa – Ogleđi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 23.

bez cilja u oplodnji.<sup>142</sup> Zato su zazornost i groza neizbežni, mada se maskiraju čulnom mnogostrukošću događaja, tj. situiranjima transgresije prirodnog i normalnog u postizanju privida *nezazornosti*. U težnji umetnika ka narušavanju formalne organske celovitosti i konsistentnosti dela, odnosno u težnji ka besformnom (*informe*),<sup>143</sup> neka dela pokazuju *manjak* koji narušava identitet subjekta-umetnika, samog umetničkog dela i istorije umetnosti. Ukazuje se na strah i užas, odnosno grozu, od onoga što *manjka* delu, ali i onoga što je *skriveno* od dela i što je nadređeno delu kao nekakav neuhvatljivi spoljašnji višak koji izmiče, ispada, skriva se ili se uvlači u sam život. Na primer, queer teoretičarka Judith Butler modifikuje pojam “zazorno”, koji je preuzela od Julije Kristeve, da bi teoretizovala heteroseksualnost kao onaj princip koji pozicionira homoseksualnost u zazorno da bi konstituisala samu sebe.<sup>144</sup> Zazorno vidi kao strukturalni princip, pošto održava procese individualne subjektivizacije: razlikovanja i identifikovanja. S druge strane, “zazornost” ne svodi “razlike” i “identitete” samo na sâm jezik ili semiotički sistem međuljudskog odnošenja. U zazorno su uključeni složeni materijalni (označiteljski i objektni) procesi prikazivanja – čulne vidljivosti, tj. spektakularnosti – identiteta i razlike. Dolazi do prikazivanja telesnih, psihičkih, bihevioralnih, komunikacijskih, seksualnih i političkih procesa u njihovoj mogućoj ili nemogućoj prisutnosti. McCarthy na taj način, gotovo po formuli, razvija pokaznu bestijalnost pervertiranog tela (muškog, homoseksualnog, travestiranog, poniženog, povređenog, kažnjenog) da bi pokazao kako se oko očigledne i namerne cenzure “seksualne rodne transgresije” u žanru avanturističke književnosti i filma konstituiše idealitet heteroseksualnosti. Heteroseksualnost ne proizlazi iz odnosa “jednog” i “drugog” (muškarca i žene, dvoje),<sup>145</sup> već iz zabrane i cenzure “samog jednog” među, na primer, drugim muškarcima. Ovo je dramaturška šema koju McCarthy razrađuje do detalja u prikazivanju “tela” koje mora biti uništeno u uživanju *bez granica*.

Paul McCarthy u delu o gusarima radi sa modelima “nevine” spektakularnosti popularne kulture diznjevskog sveta. On otkriva prizor za pogled i telo “iza” privida. Pogled ulazi u “ono gnusno” što *nevinost* cenzuriše da bi bila “nevina”. McCarthyjeva tema je prikazivanje narativa o tome: kako “biti u svetu” i kako “morati da se bude u svetu”. On sebe i gledaoce suočava sa katarzičnim “razumevanjem tog biti u svetu” posredstvom prostornih slika, situacija i događaja. Te i takve slike suočavaju posmatrača sa simulacijama brutalne i groteskne nadređene seksualnosti, degenerisane ljudskosti i fašistoidne nasilnosti. To se dešava iza paravana/pokrova normalnosti, nevinosti i prijatnosti mitskih slika u svetu zabave popularne kulture, odnosno svakidašnjice kakva se projektuje u sigurnom i “našem” buržoaskom svetu. McCarthy izvodi brutalno i prljavo klovnovsko obrtanje reda i nereda u kaos orgijastičke parodije. Orgijastička parodija ukazuje na univerzalnost ljudskog “užasa” koji vodi direktno kroz iluzije o čistoj sublimnosti ka prljavoj – izlučenoj – grozi, zazornosti i uživanju. Jer, kao da iza ovih “scena”, “performansa”, “filma” ili “fotografija” ostaje poziv da se iznova čitaju romani i gledaju filmovi u kojima se pokazuje *čista sublimnost, nevini herojski avanturizam, i cenzurisani erotizam*. Žanr avanturističkih romana, filmova ili prikaza u zabavnim parkovima u svojoj je pročišćenoj i cenzurisanom seksualnosti poziv na transgresiju i izlazak iz podnošljivog u nepodnošljivo kao Realno<sup>146</sup> koje će konstituisati simbolički kontrolisanu realnost (svakidašnju stvarnost). Reč “transgresija” (*transgressio*) znači: prestup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu: prodiranje mora u kopno i širenje na račun kopna. U frejdoovskoj psihoanalizi zamisao transgresije je, između ostalog, povezana sa potrebom za kaznom (*Strafbedürfnis*).<sup>147</sup> Nagon za kaznom je unutrašnji zahtev koji je ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). McCarthyjeva tela-figure u performansima i filmovima su tela koja su doživela krajnje uživanje upravo kroz proživljavanje *uživanja kao kazne*. Krajnja zajednička crta takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu sa nagonom smrti. Freud objašnjava samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad-ja (Zakona, Oca) i Ja (subjekta, izvođača). U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontroverzna ideja da je jedina prava “transgresija” sâm *Zakon* koji se krši:

... najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, jeste pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona...<sup>148</sup>

Najveća transgresija je, u McCarthyjevim performansima, najveće *ludilo*, bestijalnost, traumatični čin, zapravo, sâm vladajući Zakon. Takav Zakon koji vlada jeste *ludi Zakon*. Zato, Zakon u sebi udvaja: nepomirujući Zakon i ludi Zakon. Suprotnosti između Zakona i njegovih transgresija su u nekom smislu ponovljeni unutar samog Zakona. Zakon nije *gola* pomirujuća sila koja se suprotstavlja transgresijama, već najveću transgresiju krije sâm Zakon. Opštost Zakona deluje kao prava, radikalna negativnost u odnosu prema pojedinačnim transgresijama koje ga narušavaju. Ta konstitutivna

142 Victor Burgin, “Enigmatic signifiers, perverse space”, u: “Perverse Space”, iz: Stephen Bann, William Allen (eds), *Interpreting Contemporary Art*, HarperCollins Publishers, 1991, str. 135–136.

143 O “besformnom” videti u: Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless – A User’s Guide*, Zoone Books, New York, 1997.

144 Benjamin H. D. Buchloch, u: “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject”, *October* no. 67, New York, 1994, str. 5.

145 Alain Badiou, “What is Love?”, iz: R. Salecl (ed), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000.

146 Jacques Lacan, “RSI”, *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976.

147 J. Laplanche, J.-B. Pontalis, “Potreba za kaznom”, iz: *Rječnik psihoanalize*, AC, Zagreb, 1992, str. 332–334.

148 Slavoj Žižek, “Hegel z Lacanom”, iz: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 18–19.

cenzura u ime Zakona, primenjena na istorijske “avanturističke žanrove” romana i filma vidi se kao neka vrsta *modernističke fašistoidne perverzije*. Reč je o očiglednom skrivanju i potiskivanju žudnje koja se pretvara u udar bola koji je uživanje, zaziranje i groza. Potisnuto koje postaje svoja suprotnost u McCarthyjevom delu jeste spoljašnji gest političkog fašistoidnog nasilja koje se odvija oko kapetana, vođe ili oca. Muškarca koji upravlja željom drugog muškarca. Skrivanje se pokazuje kao “mašina” koja proizvodi žudnju za dalekim morima ili beskrajnim prostranstvima Divljeg zapada na kojima se bore hrabri vojnici u plavim ili bilo kojim uniformama (instalacija i performans *F-Fort Party* [2005], izveden sa Damonom McCarthyjem)<sup>149</sup> da bi došli do “onoga” od čega beže: do uživanja, zaziranja i groze.

Pri tome, McCarthy uvodi brojne očigledne ili asocijativne reference prema filmskim narativima, junacima i konstruktima “modernog fikcionalnog heroja”. Njegov rad ostaje višeregistarska “pojava” dela koje je istovremeno prostorna slika, skulptura ili instalacija, odnosno scena za bihevioralni performans i scenografija za film. Svaka od ovih mogućnosti ostaje obećana i pokazana u složenoj čulnoj pojavnosti “spektakla”: akumulaciji kapitala i uživanja/zazornosti/groze koji postaju vidljivi. Paul McCarthy radi sa cirkularnošću produkcijskog i postprodukcijskog: stvorenog i izvedenog u savremenoj masovnoj i popularnoj kulturi. Svaki segment njegovog dela (figura tela, fotografija, segment performansa, kadar filma, prostorija na sceni) može biti polazni uzorak za drugo započinjanje simulacije novog dela.

149 Stephanie Rosenthal (ed), *Paul McCarthy Lala Land Parody Paradise*, Haus der Kunst, München, 2005, str. 280–302.

# KONCEPTUALNE PRAKSE: TEATRALIZACIJA I PERFORMANS UMETNOSTI

## Strategije i taktike performans umetnosti

*Performans umetnost* je režirani ili nerežirani “događaj” (*event, akcion*), zasnovan kao umetnički rad koji umetnik/ umetnica ili izvođači realizuju sa publikom ili bez publike u javnom ili privatnom prostoru.<sup>150</sup> Pojam *performans umetnosti* ima dva značenja: (1) uveden je ranih sedamdesetih godina i označava složene, unapred pripremljene događaje koje ostvaruje umetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; i (2) primenjuje se retrospektivno ili anticipatorski, kao identifikaciona oznaka za umetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog *cabareta*, konstruktivističkih parateatarskih eksperimenata i nadrealističkih seansi, preko *hepeninga*, neodade, akcionizma i *fluksusa*, *body art*-a, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih, eklektičnih postmodernističkih, *tehnoperformansa* i konceptualnih *performansa* u koreografskom plesu.<sup>151</sup>

Nastanak *performansa* posle Drugog svetskog rata povezuje se sa umetničkom školom *Black Mountain College* u Severnoj Karolini u SAD.<sup>152</sup> *Black Mountain College* od 1933. postaje centar eksperimentalne i intermedijalne umetnosti. Dolazi do susreta evropskih avangardnih umetnika (Josef i Anni Albers, Xanti Schawinsky) i američke modernističke umetnosti, stvara se duhovna klima za nastanak neoavangarde. U eksperimentalnoj klimi *Black Mountain Collegea* nastaju interdisciplinarni i višemedijski koreografski radovi Xantija Schawinskog (*Danse macabre*, 1938), muzički eksperimenti Johna Cagea, koreografska istraživanja Mercea Cunninghama, akcije arhitekta i utopiste Buckminstera Fullera (1895–1983), neodadaistički akcionizam Roberta Rauschenberga. *Meduzina varka* po Ericu Satieu je izvedena 1948. Uticaj Johna Cagea na koledžu bio je znatan od 1952. godine. Održao je predavanje o doktrini Huanga Poa o univerzalnom umu kao anticipaciji večernjeg *performansa* u leto 1952. Serija belih slika Roberta Rauschenberga bila je postavljena u prostoru izvođenja *performansa*. Cage je čitao tekst o odnosima zen budizma i muzike s referencama prema tekstovima mistika Meistera Eckharta. Zatim je izvedena kompozicija s radio-aparatom. Rauschenberg je puštao stare snimke s ploča, a pijanist David Tudor (1926–1996) je svirao na prepariranom klaviru. Charles Olson (1910–1979) i Mary Caroline Richards su čitali poeziju. Cunningham je plesao, kompozitor Jay Watt je svirao egzotične instrumente.

Razvoj neoavangardnog *performansa*<sup>153</sup> traje od kasnih četrdesetih do kasnih šezdesetih godina. Neoavangardni *performans* karakteriše težnja prevladavanja modernističke autonomije slikarstva i skulpture, kao i istraživanje intermedijskih veza likovnog, književnog, muzičkog i teatarskog eksperimenta. Neoavangardni eksperiment nastaje sinhrono u Evropi i USA. Najznačajniji predstavnik američkog *performansa* je John Cage. Iz njegovog rada nastaju neodada i fluksus. *Performans*, karakterističan za neodadu i fluksus jeste *hepeninga*. *Hepeninga*, kao oblik spontanog izražavanja, postaje ranih šezdesetih internacionalna umetnička pojava. John Cage je predavanjima na *New School for Social Research* u New Yorku od 1956. godine pokrenuo umetnički i istraživački višemedijski rad. Sa njim su saradivali slikari, filmski umetnici, pesnici i kompozitori: Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen i Dick Higgins. Dick Higgins je uveo praksu intermedijalne umetnosti. Allan Kaprow je delom *18 Happenings in 6 Parts* u Reuben galeriji 1959. godine inicirao umetnost *hepeninga*.<sup>154</sup> Robert Rauschenberg je događajem *Pelican* (1963) izveo složeno mix-medijalno delo – kao suočenje akcije umetnika, *hepeninga*, eksperimentalnog plesa i ludističkog izvođenja. *Hepeninga* je interaktivni, multimedijalni, intermedijalni i *mixed media*<sup>155</sup> umetnički rad, koji se razvijao u neodadi i fluksusu, a prethodi zamislima *body arta* i *performansa*. *Hepening* obeležava prenošenje slikarskih strategija akcionog slikarstva u prostorno-vremenske događaje. Allan Kaprow je pisao da je, sledeći Jacksona Pollocka, razvio tehniku *akcionog kolaža* koja se temeljila na razbacivanju velikih komada vrlo različitog materijala (staniola, slame, platna, novina) po prostoru. *Hepeninga* je vodio i otvaranju modernističkih teatarskih formi spontanim i slučajnim događajima, tj. brisanju fenomenalističkih granica između redatelja, glumca i publike. Pojedini teoretičari o *hepeningu* govore kao o

150 Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999; i Tracey Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.

151 Rose Lee Goldberg, *Performance – Live art 1909 to the present*, Thames and Hudson, London, 1979; i Rose Lee Goldberg, *Performance – Live art since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

152 Mark Hedden, “Notes on Theater at Black Mountain College (1948–1952)”, *Forma* no. 9, Cambridge, 1969, str. 18–20; Marry Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, 2002; Vincent Katz (ed), *Black Mountain College – Experiment in Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

153 *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*, Thames and Hudson, London, 1998.

154 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961; Michael Kirby (ed), *Happenings. An Illustrated Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1966; i Udo Kultermann, *Art-Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971.

155 Richard Kostelanetz (ed), *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed-Means Performances*, The Dial Press, INC, New York, 1968.



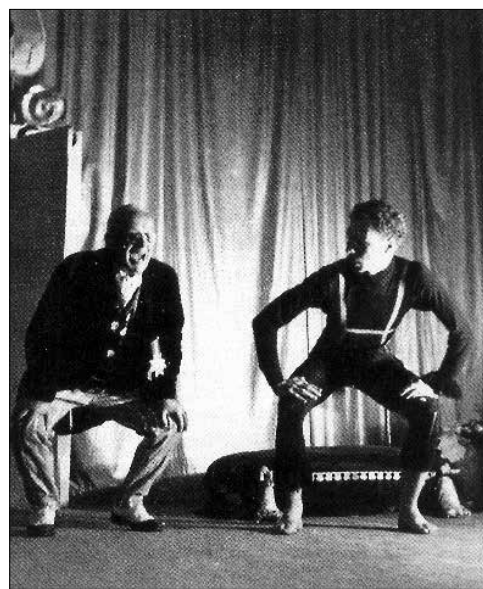
John Cage govori studentima Oberlin koledža, 1973.



Hermann Nitsch, 48. Akcija, 1975.



Joseph Beuys, Eurasia, 34. sekcija sibirske simfonije, 1966.



Erick Satie, Meduzina varka – Buckminster Fuller, Merce Cunningham, 1948.

teatarskoj skulpturi. *Hepeninga* karakteriše težnja utopijskim idealima prožimanja života i umetnosti, što znači da se *hepeninga* ne definiše kao realizacija spektakla nego kao svojevrsni simptom koji provocira učesnike i izaziva specifične neočekivane i nekontrolisane životne situacije i oblike ponašanja. U tehničkom smislu, *hepening* je određen proširenjem zamisli *ready made*-a na celokupnost ponašanja umetnika i publike, odnosno proširenjem i prenošenjem zamisli kolaža i asamblaža s razine slike i objekta na razinu prostorno-vremenskog događaja. U *hepeningu* se kolažira životna aktivnost umetnika i publike, a istovremeno se njihovo svakodnevno ponašanje, nazori i vrednosti unose u umetnički događaj kao *ready made*. Zamisao parahepeninga, tj. primene iskustava *hepeninga* na filmski i teatarski eksperiment, ostvarene su radom njujorškog udruženja *New American Cinema Group*, filmovima velike dužine (osam ili dvadeset četiri sata) Andyja Warhola i kinoplastikom Stana Vanderbeeka (1927–1984), koja počiva na upotrebi više projektora istovremeno; ali i delovanjem teatarskih grupa *Living Theater*, *Dionizije 69*, *Teatar Laboratorijum Vroclav*.<sup>156</sup> U evropskom kontekstu *hepening* eksperimenti očituju se u eksperimentalnoj poeziji (letrizam, konkretna poezija, zvučna poezija, telesna poezija), fluksusu (Joseph Beuys, Ben Vautier, Wolf Vostell), bečkom akcionizmu (Hermann Nitsch [1938], Otto Mühl [1925]), novom realizmu (Yves Klein) i postenformel umetnosti (Pierro Manzoni). U Jugoslaviji su rane *performanse* radili Vladan Radovanović i Leonid Šejka (1932–1970) u Beogradu, Tomislav Gotovac u Zagrebu, i grupa *OHO* u Kranju i Ljubljani.

Pod Cageovim uticajem nastaje heterogena i hibridna anti-umetnička praksa fluksusa.<sup>157</sup> Georg Maciunas je različite akcije i događanja povezao u novi internacionalni pokret. Maciunas deluje u USA i u Nemačkoj, gde se susreće s nemačkom akcionom muzikom i dekolazom. Susreće umetnike kao što su Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Ben Vautier. Maciunas je organizovao više fluksus festivala (*Festa Fluxoru*), koji su se oslanjali na tradiciju dadaističkih kabareta, a realizovani su u rasponu od avangardnih muzičkih koncerata i čitanja poezije do projekcija i *hepeninga*. Održano je više festivala u Nemačkoj, Danskoj, Švedskoj i Francuskoj 1962. i 1963. U Njujorku su akcije organizovali George Brecht i Robert Watts. U formalnom su smislu dela fluksusa otvoreni i nekonsistentni multimedijalni, intermedijalni, dekolazni i *mixed media* radovi (akcije, događaji) i oblici ponašanja. Mnoga dela neodredivog medijskog karaktera dvostruko su realizovana: kao kratke upute za izvođenje rada (opis kako, što i zašto činiti u prostoru i vremenu) i kao izvođenja ili događaji pred publikom (festivali, hepeninzi, koncerti, akcije). U fluksusu jednaku važnost i tretman imaju Maciunasovi dijagramski programi festivala, fluksus festivali (događaji), police s fluksus knjigama, sviranje ili nesviranje muzičkih instrumenata (Nam June Paik i čelistkinja Charlotte Moorman), snimanje beskrajnih ponovljenih radnji na film, snimanje nagih tela (Yoko Ono).

Nasuprot neodadaističkom i fluksus *hepeningu*, krajem pedesetih nastaju i tehnološki spektakli u okvirima kinetičke umetnosti i nekonstruktivizma.<sup>158</sup> Kinetički nekonstruktivistički eksperimenti nastaju kao događaji nove eksperimentalne i tehnološke civilizacije, u kojima dolazi do kibernetskog povezivanja ljudskog i mašinskog (tehnološkog) izraza u jedinstveni kontinuitet kinetičkog, lumino i zvučnog događaja. U području kinetičkog i kibernetskog spektakla delovali su, između ostalih, nemačka grupa *Zero*, francuska grupa *GRAV*, ruska grupa *Dviženije*, Yaacov Agam (1928), Hans Hacke (1936).

Postavangardni *performans*<sup>159</sup> započinje sredinom šezdesetih godina u okvirima *body arta*, nemačkog i austrijskog akcionizma, procesualne umetnosti, konceptualne i postkonceptualne umetnosti. To je vreme kada se formuliše i pojam *performans umetnosti*. Treba razlikovati sledeće oblike rada: (1) stvaranje procesa s materijalima i energijama u kojima je umetnik akter događaja (procesualna umetnost, siromašna umetnost (*arte povera*), antiform umetnost), (2) organizacija akcija u kojima je umetnik nosilac zamisli i realizator radnje u rasponu od spektakla i *hepeninga* (bečki akcionizam,<sup>160</sup> Beuysova *socijalna skulptura*<sup>161</sup>) do mentalnih i telesnih vežbi s prostorom i vremenom, te međuljudskom komunikacijom (Franz Erhart Walther [1939], Klaus Rinke [1939], Laurie Anderson, Adrian Piper), (3) istraživanje tela kao mesta, skulptorskog materijala i psihobiološkog organizma, u *body artu* nastaju javni i privatni *performansi* (Dennis Oppenheim [1938], Vito Acconci [1940], Terry Fox [1943], Karel Miler [1940], Petr Štembera [1945], Jan Mlčoch [1953], Tomaž Šalamun, Marina Abramović), (4) stvaranje potpunih *performansa* pred publikom kao razvoja *body arta* ili novih oblika izražavanja: ulična umetnost (Trisha Brown [1936], *Gerilska akciona grupa* [*Guerrilla Art Action Group*], Tomislav Gotovac), umetnost društveno orijentisanog ponašanja (Gilbert i George [1943, 1942], *Nice Style*, Radomir Damjan), konceptualni *performans* zasnovan na govornim činovima (Jan Wilson, *Art&Language*, grupa *KÔD*), politički *performansi* (Joseph Beuys, Adrian Piper, Dragoljub Raša Todosijević), feministički *performans* (Laurie Anderson [1947], Adrian Piper,

156 Christopher Innes, *Avant Garde theatre 1892–1992*, Routledge, London, 1993.

157 Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi mozus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990.

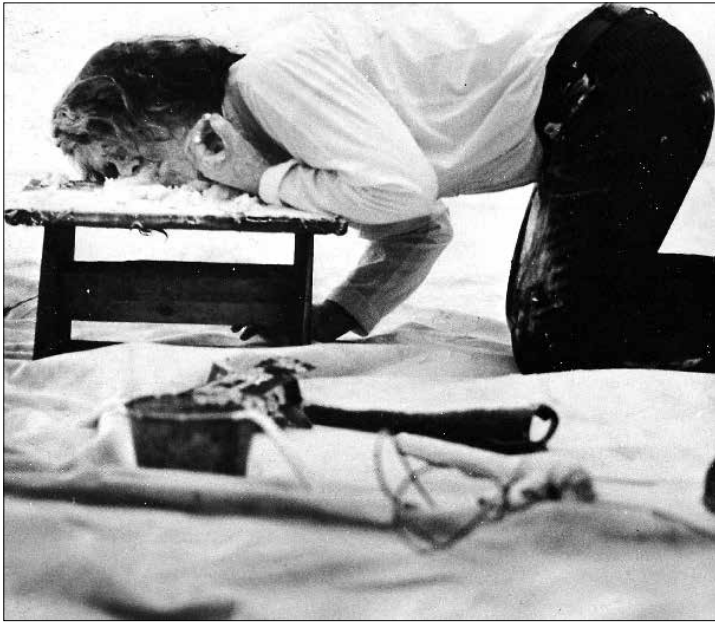
158 Oto Bihalji-Merin, "Vreme, svetlost, pokret", iz: *Posle 45 – Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Zagreb, Ljubljana, Beograd, 1972, str. 258–291.

159 Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.

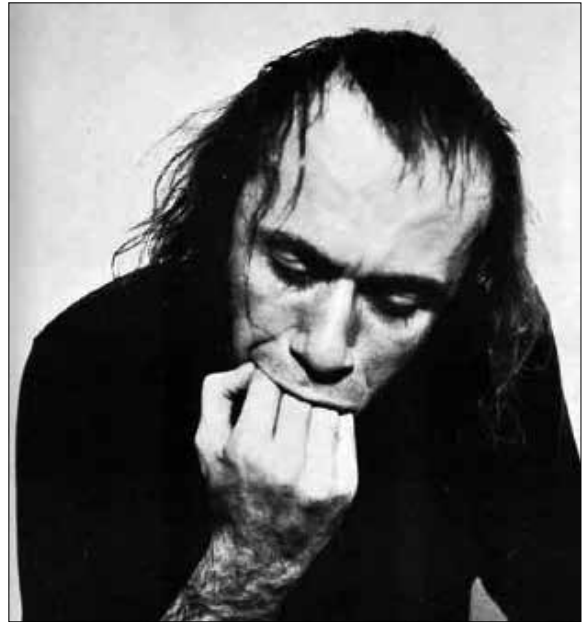
160 Peter Weibel (ed), *Die Wiener Gruppe – The Vienna Group – A Moment of Modernity 1954–1960*, Springer, Wien, 1997; i Hermann Nitsch, *Orgien, Mysterien, Theater*, Verlag Darmstadt Erscheint das Buch, Munich, 1969.

161 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.





Terry Fox, *Ambijentalna površina*, 1971.



Vito Acconci, *Ruka i usta*, 1970.



Yvonne Rainer, *Mind is Muscle (Um je mišić)*, 1968.



Carolee Schneemann, *Unutrašnji zamotuljak*, 1975.



Anna Mendieta, *Scena silovanja*, 1973.



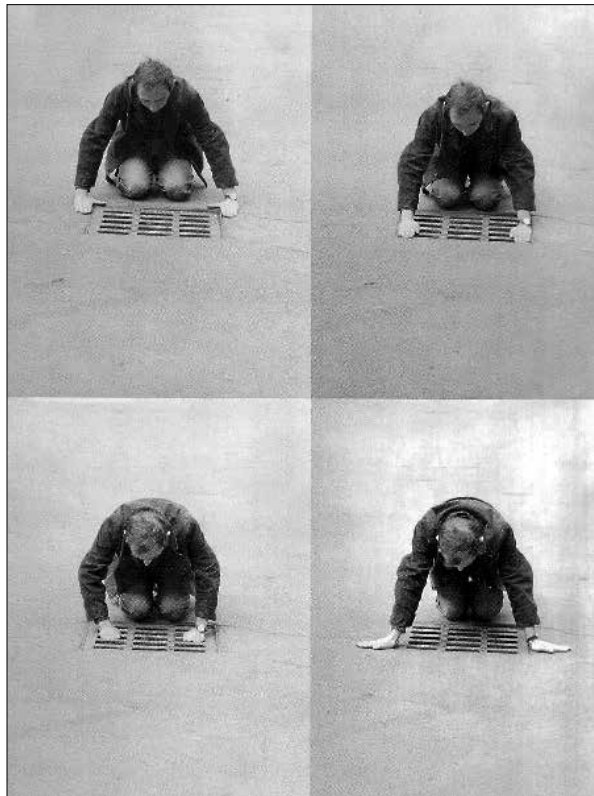
Gina Pane, *Sentimentalna akcija*, 1973.



Jan Mlcoh, *20 minuta*, 1975.



Petr Štembera, *Gasim upaljeni komad kanapa krvlju koja kaplje iz posekotine na mojoj ruci*, 1975.



Karel Miler, *Rešetka*, 1974

Rita Myers, Lynda Benglins [1941], Rebecca Horn [1944], Gina Pane [1939–1990]), video *performans* (Dennis Oppenheim, Dan Graham [1942], Ulrike Rosenbach [1943]), transformer ili travestitski *performansi* (Annette Messager [1943], Urs Lüth [1947], Luigi Ontani [1943], Katarin Sieverding [1944]) i simbolički ritualni *performans* (Joseph Beuys, Mary Beth Edelson [1935], Marina Abramović i Ulay [1943], Harrie de Kron, Ben d'Armagnac [1940–1978], Zoran Belić W.).

*Body art*<sup>162</sup> je oblik delovanja i rada s ljudskim telom u procesualnoj umetnosti. *Body art* čine radovi umetnika koji svoje telo ili telo druge osobe izravno upotrebljavaju kao objekt umetničkog rada. U biološkom, fiziološkom, psihološkom i socijalnom smislu ljudsko telo postaje sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, delovanja i saopštavanja namera i ideja umetnika. Telo umetnika ili izvođača u realizacijama *body arta* isključivi je nosilac događaja. Umetnik ne radi s predstavama (zastupnicima) nego s konkretnim fiziološkim, telesnim, psihološkim i bihevioralnim situacijama. *Body art* je posle 1966. sinhrono nastao u USA i Evropi. Predistorija *Body arta* seže do *ready madea* i eksperimenata s vlastitim telom Marcela Duchampa (radovi *Tonsure*, 1919. i *Rose Sélavy*, 1920–21). Istraživanja umetnika neodade, *hepeninga* i fluksusa posle Drugog svetskog rata, kao i individualna postenformel istraživanja Yvesa Kleina i Piera Manzoniya stvorila su osnovu za nastanak *body arta*.

*Body art* nastaje u urbanom postindustrijskom društvu, gde su primarne funkcije ljudskog tela otuđene i pomaknute na margine simboličkog prikazivanja i upotrebe tela. U početku se umetnici nisu bavili složenim i spekulativnim odnosima tela i rituala nego primarnim, infantilnim i elementarnim postdišanovskim činovima (hodanje, pravljenje grimasa, nanošenje bola, češkanje nosa, štipanje, ljubljenje). Režija događaja je minimalna, delovanje se temelji na direktnim uzročno-posledničnim činovima, poštuje se prirodni tok i trajanje događaja, a naracija je redukovana. Radovi se prezentuju kao događaji i situacije s publikom ili bez nje ili posredstvom tekstualne, dijagramske, foto, filmske i video dokumentacije. Cilj *body art* umetnika je postizanje predestetskih i predumetničkih aspekata činjenja i ponašanja umetnika, odnosno svodenje složenog estetskog i umetničkog smisla umetničkog dela na bihevioralni estetski smisao, značenje i vrednost. Razlikuju se: analitički, ekspresivni i bihevioralni *body art*.

Analitički *body art* je formulisan primenom zamisli *ready made-a* i tautologije. Ljudsko telo je objekt<sup>163</sup> umetnosti i kroz različite operacije s telom ispituju se i tautološki demonstriraju pojavnost i funkcije tela. Umetnik utvrđuje, odabire i postavlja obične i neobične funkcije ljudskog tela kao umetnički rad. Tautologija je sredstvo kojim umetnik naglašava doslovnu, nemetaforičnu upotrebu ljudskog tela i procesa u koje je ono uključeno kao materijal i fenomen. Telo je činjenica i pristupa mu se kao oruđu ili mestu. Postupak kojim se ono koristi kao oruđe ukazuje na učinke tela. Dennis Oppenheim<sup>164</sup> je u realizaciji umetničkog rada koristio svoja stopala ostavljajući njima tragove na pesku ili je izlagao telo zracima sunca... Tery Fox je izvodio telesne procese u kontekstualizacijama tela, prostora, zvukova, organskih materijala i intersubjektivnih odnosa.<sup>165</sup> Klaus Rinke je svojim telom podupirao zid, gredu, održavao ravnotežu. Telo kao mesto uslovljava rad na telu, na njemu se izvodi radnja, ono je podloga, ono se deformiše ili povređuje. Bruce Nauman je radio s grimasama lica, koje je zatim hologafski snimao i izlagao (1968) kao tragove interventnog mesta. Zamisao tela kao mesta povezuje *body art* i *land art*. Oppenheim je radio uporedo na zemlji i na telu. U radu *Identično istezanje* (1976) Oppenheim je povećane snimke otisaka desnog palca izveo kao makrocrtič na tlu parka, transformišući mikrosliku dela ljudskog tela u makropejzažnu instalaciju. Rad čeških *body art*<sup>166</sup> umetnika (Karel Miler, Peter Štembera) zasniva se na tautološkim gestama (disanje, skupljanje prašine s pločnika rukom, nanošenje bola, izdisanje, premeravanje svakodnevnih prostora) koje imaju i jednu skrivenu političku poruku – pokazuju koliko je egzistencijalni svet socijalističkog čoveka sužen i sveden na minimalne gestove, čino ve i dosege.

Ekspresivni (ili ekspresionistički) *body art* je pararitualni, terapijski ili egzistencijalni *performans*. Telo umetnika, elementarni procesi s telom ili ekscenčni oblici ponašanja (autoerotizam, otuđenost, sadizam, mazohizam, narcizam, travestija, homoerotizam, histerija, autizam) postaju sredstvom izražavanja *unutrašnjih stanja* umetnika. Umetnik se lišava posrednika (slikarstva i skulpture) da bi direktnim činom i manipulacijom tela provocirao i izrazio osećaj egzistencijalnog užasa, straha i potisnutih emocija i želja. Gina Pane je, na primer, žiletom povlačila linije po svom dlanu, oslobađajući potisnut seksualni nagon. Njen rad je rekonstrukcija *ženske agresije*,<sup>167</sup> koja je pre svega usmerena prema sebi (vlastitom telu), za razliku od *muške agresije*, koja je usmerena ka telu drugog. Predstavnici bečkog akcionizma su u pararitualima povezivali primarnu ekspresivnu upotrebu tela s tradicijom nemačkog slikarskog, književnog i teatarskog ekspresionističkog eksperimenta. Marina Abramović<sup>168</sup> je od 1973. do 1975. izvela seriju radova pod nazivom *Ritam*, u kojima je ispitivala fizičke mogućnosti svog tela. Marina Abramović je saradivala s nemačkim umetnikom Ulayem. Od 1977. godine njihov se rad počeo približavati pararitualnom *performansu*. Rane *body art* akcije Marine Abramović

162 Lea Vergine, *Il Corpo Come Linguaggio (La 'Body-art' e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

163 Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

164 Alanna Heiss (ed), *Dennis Oppenheim – Selected Works 1967–90: And The Mind Grew Fingers*, Harry N. Abrams, New York, 1992.

165 Barbara Richardson (ed), *Terry Fox*, University Art Museum, Berkeley, 1973.

166 Karel Srp (ed), *Karel Miler – Petr Štembera – Jan Mlčoch 1970–1980*, Galerie hlavnih mesta, Praha, 1998.

167 Lucy R. Lippard, *From the Center – Feminist essays on Women's Art*, Dutton Paperback, New York, 1976.

168 Marina Abramović, *Artist Body*, Charta, Milano, 1998.

temelje se na: (1) provokativnom činu kojim se demonstrira individualna ili kolektivna potisnuta agresija; (2) ispitivanju fizičke i psihičke izdržljivosti ljudskog tela.

Bihevioralni *body art* temelji se na demonstraciji elementarnih oblika privatnog ili javnog ponašanja, a ljudsko telo je aktivni nosilac radnje. Vito Acconci je izveo rad *Proces praćenja* (1969) u kojem je tokom dvadeset tri dana na ulici birao osobu koju bi pratio. Gilbert i George su, odeveni poput činovnika, ponavljali tipične radnje predstavnika engleske srednje klase. Pijući pivo u pabu ili prisustvujući otvorenju izložbe, oni bi se u jednom trenutku ukočili i određeno vreme ostali u zamrznutom pokretu. U radu *Prekrivanje mog lica: gestovi moje bake* (1973) Nancy Wilson Kitchel je rekonstruisala tipične neurotične ženske pokrete i geste. Posebnu liniju bihevioralnog *body arta* predstavljaju transformer radovi, temeljeni na travestiji i homoerotizmu. Predstavnici bihevioralnog *body arta* su: Lygia Clark, Vito Acconci, Ben Vautier, Annette Messager, Luigi Ontani, Katharina Sieverding, Urs Lüthi, Hannah Wilke (1940–1993), Ana Mendieta (1948–1985), Paul McCarthy.

Minimalni ples<sup>169</sup> (*minimal dance*) ili eksperimentalni ples minimalističke orijentacije nastao je ranih šezdesetih godina kao reakcija na visokomodernistički estetski, simbolički i visokoestetizovani ples koreografinje i plesačice Marthe Graham (1894–1991). Minimalni ples je vodio od plesa kao predstavjačke umetnosti ka plesu kao izvođačkoj umetnosti. Koreografi i plesači minimalnog plesa proistekli su iz dva centra novog plesa: iz plesnih radionica Ann Halprin u San Francisku i iz preobražaja avangardnog plesa Mercea Cunninghama i stvaranja plesnog teatra *Judson Dance Theater*<sup>170</sup> (1962–1964) u Njujorku. Ann Halprin je delovala u međuprostorima eksperimentalne umetnosti, prvenstveno *hepeninga*, revolucionisanja plesa i u traganjima za novim senzibilitetom i funkcijama umetnosti (na primer, gestalt psihoterapija). Merce Cunningham je izveo niz preobražaja modernističkog baleta u eksperimentalni ili avangardni ples. Balet (*ballet*), na način Marthe Graham, bio je umetnost precizno determinisanih autonomnih telesnih retorika i mimezisa telesnog prikazivanja spoljašnjeg ili unutarnjeg sveta umetnika, a ples (*dance*) je bio eksperimentalna umetnost okrenuta emancipaciji telesnog pokreta i samog tela, konceptualizovanju koreografskih klišea i destrukcija modernističkih vrednosti estetskog efekta koji baletsko delo treba da proizvede. Predstavnici minimalnog plesa i plesnog *performansa* su, između ostalih, bili Ann Halprin, Yvonne Rainer (1934), skulptor Robert Morris, Deborah Hay, Alex Hay, slikar Robert Rauschenberg, Trisha Brown, Laura Dean, Lucinda Childs, Simone Forti (1935), Steve Paxton (1939) i David Gordon. Karakteristično je da su predstavnici minimalnog plesa težili izrazitom autorskom radu, što znači da su istovremeno bili koreografi, izvođači, scenografi i teoretičari plesa. Za minimalni ples karakteristična je radikalna redukcija baleta na ples i plesa na fizičku *telesnu igru*: (1) doslovnim telesnim gestom doći do suštinske i primarne telesne, objektne, prostorne ili vremenske osnove plesa kao umetnosti koja povесnom alijenacijom proizlazi iz baleta, (2) kroz formalno, u specifičnom smislu sintaktičko, premeštanje i smeštanje tela u prostoru – telo se pokazuje i ukazuje kao element sintaktičkih transformacija i formacija unutar mogućih kontekstualizacija prostora-vremena-objekta-i-tela, (3) redukovanim i izolovanim tautološkim ili arhetipskim pokretom tela i pokretom (telesni izraz nije realizacija fikcionalnog narativnog predloška, nego propozicija o plesu kao umetnosti), (4) kroz bihevioralne intersubjektivne odnose tela i hipoteza subjekta, (5) radom s trajanjem, protokom, sažimanjem i rastezanjem fikcionalnog vremena pripovedanja ili specifičnog fikcionalizirajućeg vremena baleta kao umetnosti, odnosno, doslovnog vremena *plesanja* na sceni OVDE i SADA, (6) kroz promišljanje baleta kao istorijske institucije umetnosti iz konteksta plesa i igre, (7) kroz obrat od baleta kao telesne retorike u ples kao telesnu ljudsku igru (*ludizam*) i telesne igre u jezičku igru (*language game*) u smislu koji je preuzet, na primer, iz *Filozofskih istraživanja* Ludwiga Wittgensteina, (8) emancipacijom baletnog tela-figure kao idealnog estetskog objekta u živo, konkretno bihevioralno telo, (9) kroz uspostavljanje interkulturalnih odnosa između identiteta evropske tradicije igre i izvanevropskih ritualnih i obrednih tradicija. Yvonne Rainer je praktično i teorijski razradila zamisli minimalnog plesa, svodeći koreografiju (strukturu kretanja plesača) i scenografiju (ambijentalni poredak u kojem se odvija kretanje) na primarne i tautološke odnose tela u prostoru i vremenu. Ona u tekstu “The Mind is a Muscle. A Quasi Survey of Some *Minimalist* Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*”<sup>171</sup> (1966) upoređuje pozicije skulptorskog i plesnog minimalizma.

Novi minimalni ples karakteriše: (1) odbacivanje modernističke autonomije umetničkih disciplina, ekspresivnosti i visokog estetizma, zato se novi ples već od sredine sedamdesetih godina naziva i postmoderni ples, a pojam postmoderna (*Post-Modern Dance*<sup>172</sup>) znači dekonstrukciju modernističkih kanona u baletu i plesu, (2) transformacija teatarskog sveta modernističkog baleta u svet umetničkog *performansa* (ples na ulici, po krovovima zgrada, u garaži, galeriji, muzeju, plaži, trgovini), (3) istraživanje prirode, fenomenologije i konceptualizacija pokreta, telesnosti i ponašanja, u

169 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Con, 1987; Emil Hrvatin, (ed), *Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana, 2001; i “Novi ples / Nove teorije” (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002.

170 Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962–1964*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

171 Yvonne Rainer, *Work 1961–73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, str. 63–69.

172 “Post-Modern Dance Issue” (temat), *TDR* vol. 19 no. 1 (T-65), New York, 1975.

rasponu od tautološkog gesta plesača-izvođača (performera), do paramagijsko-ritualnog plesa, odnosno od doslovnog do fikcionalnog efekta telesnog pokreta, situacije ili događaja.

Karakterističan preobražaj se desio u sedamdesetim godinama, kada je postalo moguće primeniti zamisao *performans umetnosti* na različite umetničke<sup>173</sup> i kulturalne<sup>174</sup> prakse koje nužno nisu realizovane kao umetnički događaj. Umetničko delo – slikarstvo (Francis Picabia, Jackson Pollock), proza (Kathy Acker [1945–1997]), ples (Trisha Brown), teatarski spektakl (Richard Schechner [1934], Robert Wilson [1940], Jan Fabre [1958]), film (Sergei Eisenstein [1998–1948], Yvonne Rainer, Peter Greenaway [1942]), fotografija (Garry Winogrand [1928–1984], Joel-Peter Witkin [1939], William Wegman [1943], Cindy Sherman, Jeff Wall [1946]), land art (Robert Smithson [1938–1973], Michael Heizer [1944], Robert Morris), feministička umetnost (Carolee Schneemann [1939], Eleanor Antin [1935], Martha Rosler), asamblaž (Robert Rauschenberg, Jean Tinguely [1925–1991]) – za koje nije bitna poetička odrednica mimezisa (predstavljanja) ili ekspresije (izražavanja), već taktika izvođenja (*performing*) biva određeno terminom *performans arta*.<sup>175</sup>

## Teorijski performans

Jedna od velikih i dramatičnih konfrontacija unutar umetnosti XX veka bila je borba između antiteorijskog i proteorijskog pristupa modernoj umetnosti i kulturi.

Antiteorijski modernizam u slikarstvu, teatru, plesu, poeziji, prozi ili filmu bio je temelj modernističkog građanskog *mainstreama*. Antiteorijski modernizam ili visoki modernizam zasnivao se na kanonskim zamislima: autonomije umetnosti unutar društva, intuitivnog stvaranja i dosezanja nad ili predverbalnih egzistencijalnih doživljaja i estetskih vrednosti. U visokom modernizmu se znanje o umetnosti, gotovo po pravilu, tretiralo kao sintetičko (ili iskustveno) znanje pojavnosti umetničkog dela. Teorija je za visoki modernizam uvek dolazila posle stvaranja kao kritičko i poetičko tumačenje umetničkog dela koje je nastalo iz neprozirnih stvaralačkih intuicija, a to je značilo da kritika i teorija umetnosti imaju naknadne zastupničke funkcije u razumevanju, arhiviranju i vrednovanju nedokučivog stvaralačkog čina i njegovog efekta, tj. dela. Antiteorijski modernizam je video *teoriju* kao manje ili više korisni, ali ne i nužni *višak* društvene vrednosti.

Proteorijski pristup unutar modernizma bio je povezan sa interdisciplinarnim taktikama avangardnih (Artaud [1895–1948], Brecht [1898–1965])<sup>176</sup> i neoavangardnih (Richard Schneckner)<sup>177</sup> pojava koje su nastajale kao kritičko ili subverzivno pružanje otpora visokomodernističkom *mainstreamu*. Proteorijski pristup se zasnivao na antikanonskim zamislima da je autonomija umetnosti relativna i funkcionalno određena političkom organizacijom javnog i privatnog, odnosno slobodnog i radnog vremena, tj. kontrolisanog i nekontrolisanog institucionalnog konteksta stvaranja. Pri tome, stvaranje je viđeno kao ono što nastaje iz konceptualno predočivih ili teorijski determinisanih polazišta, a zamisao netransparentnosti intuicija u visokom modernizmu kritički je viđena kao jedna bitna i određujuća, ali prećutna konceptualna ili teorijska konstrukcija. U tom smislu, teorija umetnosti nije nadgradnja receptivnog i estetskog iskustva, već konstitutivna i konstruktivna praksa svakog umetničkog stvaranja, čak i onog stvaranja koje sebe prikazuje kao antiteorijsko. Sa ove tačke gledišta *antiteoretičnost visokog modernizma* je pokazana kao razrađena teorijska praksa horizonta identifikacije *nekazivosti* i *neizrecivosti* umetnosti. Sam proteorijski pristup se razvija kao:

- autorefleksivni pristup, kada umetnički rad postaje istraživanje konkretnog procesa umetničkog stvaranja i funkcija umetnosti u svetu umetnosti, kulturi i društvu;
- konceptualan pristup, kada umetnik delo planira, izvodi i nudi recepciji na osnovu pokaznih koncepata (ideja, zamisli, mentalnih reprezentacija) kojima se problemski provocira umetnička praksa, ali se koncept nužno ne dovodi do teorijskog tumačenja ili verbalnog izjavljivanja, i
- teorijski pristup, kada se umetničko delo ili umetnička praksa izvode u okviru teorijskih intencija, teorijskih mreža interpretacije, teorijskih objekata kao primera umetnosti ili teorijskih praksi.

Proteorijski pristup umetnosti najčešće postaje *performans* praksa, jer se zasniva na taktikama (konceptima i procedurama) *izvođenja* autorefleksivnog, konceptualnog ili teorijskog unutar same umetničke prakse. Istorija proteorijskih pristupa,

173 Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.

174 Jon McKenzie, *Perform or Else: from discipline to performance*, Routledge, London, 2001.

175 Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, 1989; Peggy Phelan, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993; *Out of Actions: Between Performance and Object 1949–1979*, Thames and Hudson, London, 1998.

176 Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London, 1993; Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1971; i Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

177 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985; Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta*, FDU, Beograd, 1992; Richard Schechner, *The Future of Ritual; Writings on Culture and Performance*, Routledge, London–New York, 1993.



Philippe Glass, Robert Wilson, *Ajnštajn na plaži*, 1976.



The Living Theatre, *Kula novca*, 1973.

koja vodi *performans umetnosti*, potiče iz dva područja delovanja umetničkih avangardi i neoavangardi: (1) iz teatarskog eksperimentalnog rada, i (2) iz performerskih procedura unutar umetnosti (slikarstvo, skulptura, poezija, film).

*Performans umetnošću* iz teatra imenuje se teatarska praksa koja prelazi sa koncepta teatra kao predstavljačke umetnosti na teatar kao istraživačku izvođačku praksu. Na primer, zamisao *teatarske laboratorije* kao umetničkog institucionalizovanog prostora u kome se eksperimentalno i teorijski istražuje teatarska umetnost (gluma, ples, režija, koreografija, scenografija, ritualizacija svakodnevice, teorija teatra ili teorija kulture i društva) svojstvena je modernizmu i avangardi: istraživanja psihologije glumačke igre Constantina Stanislavskog (1863–1938), eksperimenti sa biomehnikom Vsevoloda Mejerholda (1874–1940), mehanički-matematički balet Oskara Schlemmera (1888–1943) u Bauhausu, škole plesa Rudolfa von Labana (1879–1958).<sup>178</sup> Modernističke i avangardne teatarske laboratorije karakteriše: (a) utopijski projekt preobražaja teatra u celokupno umetničko delo (*Gesamtkunstwerk*) i (b) poetička i pedagoška funkcija laboratorije kao domena teorijske i praktične pripreme za javni nastup.<sup>179</sup> U neoavangardnom i postavangardnom smislu pojam teatarske laboratorije uveo je i razradio poljski umetnik Jerzy Grotowski<sup>180</sup> (1933–1999) od kraja pedesetih do ranih sedamdesetih godina (*Teatar Laboratorijum – Wrocław* i kasniji rad u USA). Rad Grotowskog se odvijao kroz formativni period kritičkog preispitivanja *avangardne tradicije*, formulacije *siromašnog teatra* (čistog teatra) krajem šezdesetih i napuštanjem *normalne* teatarske prakse radi *totalnog* eksperimenta i istraživanja graničnih područja rituala i duhovnih mikrorelacija (duhovnog i egzistencijalnog školovanja) grupe saradnika početkom sedamdesetih. Teatarsko-performerski rad se razumeva kao podstrek za istraživanjem i verifikovanjem duhovnog i fizičkog postojanja učesnika u procesu teatra kao umetnosti. Ideja, duhovno stanje ili intersubjektivni odnosi učesnika, preneseni u scenski ili kao scenski ili laboratorijski ili vanteatarski prostor, postaju model za činjeničko, fikcionalno i duhovno učenje saučesnika. Drugim rečima, institucije pisca, dramaturga, reditelja, glumca, scenografa, kostimografa itd. utapaju se u otvorenu i kritičnu instituciju saučesnika-performera.

Pomak od neoavangardnog (preispitivanje *tradicije* avangarde i imanentna kritika modernog teatra), i kasnije postavangardnog (postistorijsko prizivanje tragova teatra, umetnosti i kulture) laboratorijuma Grotowskog, ka postmodernoj teatarskoj laboratoriji-školi-radionici (*workshop*) izveli su Peter Brook<sup>181</sup> (1925), Julian Beck (1925–1985) iz *Living teatra*,<sup>182</sup> *Performans grupa* Richarda Schechnera,<sup>183</sup> Richard Foreman<sup>184</sup> (1937), *Odin teatar* Eugenija Barbe<sup>185</sup> (1936), Robert Wilson,<sup>186</sup> škola grupe *The Ting: Theater of Mistakes*<sup>187</sup> (London). Razvoj postlaboratorijskog rada, tj. performerskog rada, vodio je koncipiranju postteatarske prakse kao metaistraživanja konceptata teatra kao umetnosti i društvene prakse (metateatar) i to: (1) formalnim telesnim, prostornim i vremenskim istraživanjem diskurzivnog i nediskurzivnog teatra i preispitivanjem avangardne tradicije, (2) teorijskim i političkim formulisanjem prirode teatarskog eksperimenta (postavangardna faza na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine; karakteristična je politizacija *Living teatra* i izjednačavanje domena dejstva teatarskog i domena dejstva političkog u telesnom i ambijentalnom događaju), (3) kritikom i dekonstrukcijom ekskluzivne i autonomne modernosti – povratkom, ritualnim šamanističkim prekidom, temeljnog teatarskog odnosa glumca i publike (Grotowski), istraživanjem kulturalnih post-teatarskih relacija (Schechner) i vanevropskih ritualnih, plesaćkih i teatarskih ritualno-magijskih sistema (Barba), čime je ustanovljen poližanrovski, pluralistički i eklektički teatar rituala, svojstven za postmodernističko nomadsko ili transkretanje od metateatra do pararitualnog arhetipskog čina. Schechner je razvio složeno polje studija *performansa* koje izlazi izvan domena teatra kao umetnosti i ulazi u polje *performansa* kao pokaznog instrumenta kulturalnih i društvenih praksi artikulacije javnog i privatnog, odnosno mikro i makroprostora. Richard Foreman, Richard Schechner ili Herbert Blau<sup>188</sup> su od kasnih šezdesetih godina radili na istraživanju teorijski orijentisanog teatra i *performansa*. Robert Wilson je, paralelno rediteljskom radu na teatru-spektaklu, razvio sisteme pedagoških ili pokaznih radionica u kojima je sredstvima *performans umetnosti* autorefleksivno ili pedagoški demonstrirao poetičke aspekte svog stvaralaštva.<sup>189</sup>

178 George Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox – Developments in the Avant-Garde Drama*, New York University Press, New York, 1964; Slobodan Selenić (ed), *Avangardna drama*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1964; Jam Roose-Evans, *Experimental Theatre – from Stanislavsky to today*, Studio Vista, London, 1973; Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London and New York, 1993.

179 T. Burzyński, *Grotowski's Laboratory*, Interpress Publishers, Warsaw, 1979; Vladimir Jevtović, *Siromašno pozorište*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Naučna knjiga, Beograd, 1992.

180 Ježi Grotowski, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.

181 Peter Brook, *Prazni prostor*, Marko Marulić, Split, 1974.

182 Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina, *We, The Living Theatre*, Ballantine Books INC., London, 1970.

183 Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York–London, 1988.

184 Gerald Rabkin, (ed), *Richard Foreman*, A Paj Book, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

185 Eudenio Barba, Nikola Savareze, *Rečnik pozorišne antropologije; Tajna umetnost glumca*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.

186 Stefan Brecht, *The Theatre of Visions, Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1978.

187 Anthony Howell, Fiona Templeton, *Elements of Performans umetnost*, The TING: Theater of Mistakes, London, 1977.

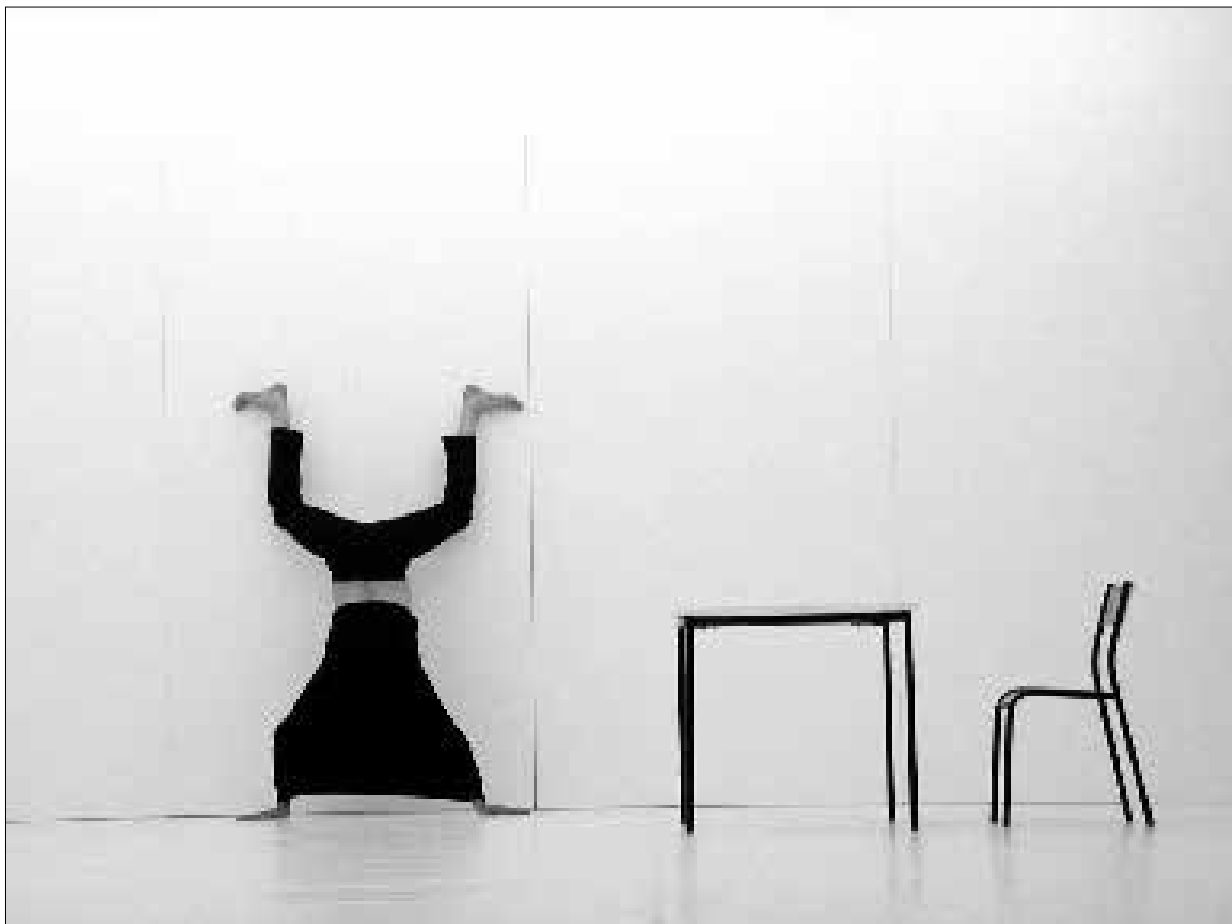
188 Herbert Blau, *To all Appearances; Ideology and Performance*, Routledge, London–New York, 1992.

189 Sanjin Jukić (ed), *Arhitektura u teatru. Robert Wilson*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine ID, Sarajevo, 1991.





Jérôme Bel, *The Show Must Go On!*, 2003.



Xavier Le Roy, *Samo - nezavršen*, 2004.

Drugo važno područje izvođenja *teorijskog performansa* je ono izvan teatra, u području drugih umetnosti. Umetnički rad Marcela Duchampa<sup>190</sup> je vodio od čulnosti ka konceptualnosti. Njegovi *ready made*-i su izbegavali didaktičnost teoretizacije, ostajući u području suptilnih i sofisticiranih konceptualnih provokacija kanona ili funkcija modernističkog sveta umetnosti. Za razliku od Duchampa, mlađa generacija umetnika, koja se može nazvati *neodadaistima* zbog svog pozivanja na Duchampa, pravi okret od kritičkog konceptualizma Duchampa ka teorijskoj didaktičnosti. U tom smislu nastaju *teorijski performansi* Johna Cagea.<sup>191</sup> Kod Johna Cagea, od četrdesetih ka devedesetim godinama, odigrava se *teorija na delu*. U Cageovom delu došlo je do razvoja koji je vodio izvan muzike ili, drugim rečima, do uspostavljanja muzike kao *proširene delatnosti* koja može biti u intertekstualnom ili interbiheviornom odnosu sa muzikom Drugog, drugim umetnostima ili oblicima diskurzivnog izražavanja i prikazivanja. To što kod Cagea nastaje kao teorijski diskurs paralelno umetničkom radu ili kroz umetnički rad, može se identifikovati kao: (a) *necela metamuzika* – govori se o premeštanju odrednica ontologije muzike (intencionalnog izražavanja zvukovima) u teorijsko-tekstualni diskurs o muzici koji se realizuje na mestu i u uslovima u kojima se očekuje izvođenje muzičkog dela (intencionalnog stvaranja ili izvođenja strukturiranih zvukova); (b) *predavačka poezija (lecture poetry)* – govori se o premeštanju iz jedne umetničke discipline (muzike) u druge umetničke discipline (poeziju, retoriku, političku agitaciju, *performans umetnost*), i (c) *tekstualna produkcija* – govori se o tekstu koji nije ni muzika ni poezija, već tekstualna produktivnost u umetnosti. Cage je, zapravo, sa govornim ili predavačkim *performansima* razradio očigledni model *teorijskog performansa*. Karakteristični govorni *performansi* su *45' for a Speaker* (1954), *Composition as Process* (1958), *Lecture on Nothing* (1959), *Mureau* (1962), *John Cage Talking to Hans G. Helms on Music & Politics* (1972), *Composition in Retrospect* (1981), *Diary: How to Improve the World* (1965. – do smrti) ili *I–VI* (1988–89).<sup>192</sup> U okvirima eksperimentalne poezije proteorijske *performanse* su radili postfluksus umetnici David Antin i Jerome Rothenberg tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. U fluksusu<sup>193</sup> je, nakon Cagea, proteorijski rad zasnovao Henry Flynt, koji je razvio *concept art*. Flynt je držao predavanja-ka-*performanse* o umetnosti, politici, matematici i ekonomiji (*Lecture*, 1963).<sup>194</sup> Proteorijske ili konceptualne, ali ironijske i parodijske *performanse* realizovali su Georg Brecht (*Drip music*, 1963), George Maciunas (*In Memoriam Adriano Olivetti*, 1964) ili Dick Higgins i Alison Knowles (*Solo for Voice no. 2*, 1962).

Nemački umetnik Joseph Beuys,<sup>195</sup> koji je bio blizak fluksusu i konceptualnoj umetnosti, razvio je praksu *predavačkih performansa* u cilju pripreme i izvođenja *socijalne skulpture*. *Socijalna skulptura* je utopijski projekt kojim se društvo (društveni organizam) određuje kao područje umetničkog čina i oblikovanja novog civilizacijskog stupnja. Joseph Beuys je održao više političkih i inicijacijskih predavanja (u Njujorku, Čikagu, Londonu, Oksfordu, Beogradu) od 1973. Takođe je, povodom izložbe *Documetna 6*, održao sto dana rada *Slobodnog internacionalnog univerziteta u Kaselu 1977. godine*.<sup>196</sup> Ovim javnim predavanjima je utemeljio oblik rada s individualnom i kolektivnom društvenom kreativnošću i evolucijom društva. Beuys je svoje teorijske pozicije izložio u *Teoriji skulpture i Energetskom planu za zapadnog čovjeka* (1973–74). Beuysov cilj bilo je stvaranje totalnog umetničkog dela (*gesamtkunstwerk*) evolucionim i revolucionarnim preobražajem materijalističkih birokratizovanih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma: “Zato jedino ljudska moć mišljenja može stvoriti novi uzrok u svetu i time odrediti budući tok istorije”.

U okviru situacionističkog pokreta dolazi do razvijanja kritičke i materijalističke teorije i prakse subvertovanja masovne i popularne kulture poznokapitalističkog društva. Situacionistička internacionala je internacionalna evropska grupa (pokret) aktivista, političkih i kulturnih radnika, umetnika i teoretičara, osnovana 1957. godine. Situacionisti su se bavili pisanjem manifestâ, izjavâ i rezolucijâ, držali predavanja i imali uticaj na univerzitet u Strassbourgu, gde su studenti pod njihovim uticajem 1966. organizovali pobunu koja je započela fizičkim napadom na profesora kibernetike Abrahama Molesa. Izbijanje studentskih majskih demonstracija 1968. godine doživeli su kao ostvarenje svojih teorija spontane revolucije, te su se uključili u praktičnu političku akciju. Za situacioniste je politička akcija bila oblik *performans umetnosti*. Situacionisti su razvili otvorenu promarksističku analizu i demonstrativnu *performativnu*

190 Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, 1996; Terry de Duve (ed), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, 1993.

191 David W. Bernstein, Christopher Hatch, (eds), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001; Liz Kotz, “Post-Cagean Aesthetics and the Event Score”, *October* no. 95, New York, 2001, str. 54–89; *Music, Sound, Language, Theater – John Cage, Tom Marioni, Robert Barry, Joan Jones*, Crown Point Press, Oakland, 1981.

192 John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961; John Cage, *A Year From Monday – New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Hanover, 1963; John Cage, *M – Writings '67–'72*, Wesleyan University Press, Hanover, 1973; John Cage, *Empty Words – Writings '73–'78*, Wesleyan University Press, Hanover, 1979; John Cage, *Etchings 1978–1982*, Crown Point Press, Oakland CA, 1982; John Cage, *X–Writings '79–'82*, Wesleyan University Press, Hanover, 1983; John Cage, *I–VI*, Wesleyan University Press, Hanover, 1997.

193 Achile Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990.

194 Henry Flynt, “Concept Art”, iz: L.-M. Young (ed), *An Anthology*, Heiner Friedrich, Köln, 1963. Prevod: “Konceptska umetnost”, *Moment* br. 22, Beograd, 1991, str. 70–72.

195 Carolin Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.

196 Joseph Beuys, “Slobodna međunarodna visoka škola za stvaralaštvo i interdisciplinarna istraživanja”, iz: Biljana Tomić, Miško Šuvaković (eds), *Informacije: minimal art & post-minimal art*, SKC, Beograd, 1980, str. n.n.

praksu kritike svakodnevnice potrošačkog društva. Njihov credo glasi: “Hoćemo da ideje postanu opasne” i izražava ambiciju strategije intelektualnog i teorijski fundiranog terorizma i svakako, aktivizma.<sup>197</sup>

U konceptualnoj umetnosti<sup>198</sup> je zamisao izvođenja povezana sa teorijskim radom u području neteorijskih očekivanja u svetu umetnosti. Teorijski *performans* ne postoji kao posebni žanr ili usmerenje u konceptualnoj umetnosti (*conceptual art*), ali su izvesne aktivnosti destrukcije i teoretizacije umetničke prakse postavljeni na način *performans umetnosti*. Belgijski protokonceptualni umetnik Marcel Broodthaers je svoj život i rad organizovao kao dekonstrukciju *kulturalne industrije*, na primer, izvođenje muzejskih situacija sa publikom (*Musée d'Art Moderne, Department des Aigles, Section des Figures*, 1972).<sup>199</sup> Ian Wilson je razgovor između dve osobe, najavu teorijskog razgovora ili dokumentaciju izvedenog teorijskog ili svakodnevnog razgovora imenovao za umetničko delo: “Ian Wilson je došao u Pariz januara 1970. i diskutovao o ideji oralne komunikacije kao umetničkoj formi”.<sup>200</sup> Bernard Venet je organizovao javna predavanja naučnika (matematičara, fizičara, hemičara i antropologa) tokom ranih sedamdesetih godina kao umetničko delo. Međutim, ovi javni *performansi* nisu bili sinteza nauke i umetnosti ili estetizacija nauke, već prava naučna predavanja koja su premeštena i izvedena u institucionalnom sistemu umetnosti. Venet je želeo da pokaže da je naučno predavanje kao naučno predavanje moguće izvesti u sistemu umetnosti, metajezikim zahvatom na konvencijama i pravilima institucija, odnosno sveta umetnosti.<sup>201</sup> Douglas Houbler,<sup>202</sup> Lawrence Weiner<sup>203</sup> i Robert Barry<sup>204</sup> su radili sa meta-*performansima*, stvarajući verbalne iskaze koji se mogu bihevioralno ili materijalno izvesti, ali koji se ne izvode i ostaju kao idealne analitičke *propozicije umetnosti*. Grupa Art&Language<sup>205</sup> je zasnovala svoj rad kao razgovor i učenje među članovima grupe (“ako je X član grupe A&L tada egzistira i neki Y od koga X uči, a X i Y su međusobno različiti”). U tom smislu A&Language nije realizovao *teorijski performans* kao događaj pred publikom, već kao složenu bihevioralnu situaciju istraživanja (razgovora i učenja) u svetu umetnosti. Njihov kompleksni, a sazajno izvodljivi rad je instalacija za teorijski *performans publike* (*Index 01*, 1972) na izložbi *Documenta 5*.

U epohi eklektičnog postmodernizma, na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine, postojao je jak antiteorijski impuls koji je bio vođen obrtom od *saznavanja teksta* ka *uživanju u tekstu*. Ali, ono što je za postmodernu bitno jeste promena od interesovanja za eksplikaciju teorije ka oslanjanju i delovanju kroz teorijsku ili diskurzivnu atmosferu istorije, kulture i društva. Izvesni autori (Beuys, Victor Burgin, Barbara Kruger, Cindy Sherman, pa i Robert Wilson ili Jan Fabre) svoje izvođenje ne zasnivaju kao racionalnu ili pragmatičnu teorijsku kritiku sveta umetnosti, već kao manipulaciju ili simulaciju umetničkog čina u teorijskoj, političkoj, kulturalnoj ili svakodnevnoj atmosferi koja je u referentnom odnosu prema neizvesnim teorijama, pre svega poststrukturalizma.<sup>206</sup>

U epohi koju pojedini teoretičari nazivaju *umetnošću u doba kulture* na prelazu XX u XXI vek, u izvesnim oblastima dolazi do interesa za *teorijski performans*. *Teorijski performans* postaje instrument u kritičkoj praksi umetnika koji rade sa kulturalnim identitetima – reč je o referiranju na teorije rase, nacije, roda ili generacije. Umetnica ili umetnik izvodi privatni ili javni *performans*, najčešće bihevioralni događaj, kojim provocira, simulira, dekonstruiše ili parodira specifični identitet i njegove potporne diskurse ili normativne ideologije. Na primer, Adrian Piper radi sa bihevioralnim, teorijskim i društveno normativnim diskursima interakcije rodnog (biseksualni), rasnog (meleski) i klasnog (radnička i srednja klasa), a Holly Hughes<sup>207</sup> (1955) radi sa lezbejskim, Marina Abramović sa heteroseksualnim,<sup>208</sup> dok Tim Miller radi sa *querre*<sup>209</sup> identitetom. Za ove autore teorijsko je jedan od instrumenata za eksplikacije kritičkih, traumatskih ili represivnih politika identiteta u savremenim geografskim i istorijskim društvima. U tehnoizvođačkim praksama, koje se uspostavljaju kao *net* teatar, *cyber* umetnost, umetnost sistema ili relaciona umetnost (Orlan<sup>210</sup> [1947]),

197 Tom McDonough, (ed), Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents, The MIT Press, Cambridge, 2002.

198 Robert C. Morgan, “Conceptual Performance and Language Notations“, iz: *Conceptual Art – An American Perspective*, McFarland & Company, INC., Publishers, Jefferson NC, London, 1994, str. 79–100.

199 Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, London, 1988.

200 René Denizot, “Ian Wilson, for example: Texts on Words“, *Artforum*, March 1980, str. 68–70.

201 Bernard Venet, u: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972, str. 210–215.

202 Douglas Huebler, *Crocodile Tears*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986.

203 Lawrence Weiner, *Works from the beginning of the sixties towards the end of the eighties*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

204 Erich Franz (ed), *Robert Barry*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986.

205 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.

206 Rose Lee Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

207 B. J. Wray, “Performing Clits and Other Lesbian Tricks – Speculations on an aesthetics of lack“, iz: Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body – Performing the Text*, Routledge, London, 1999, str. 186–198.

208 Marina Abramović, *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1998.

209 Meiling Cheng, *In Other Los Angeleses – Multicentric Performans umetnost*, University of California Press, 2002, str. 202.

210 Kate Ince, *Orlan – Millennial Female*, Berg, Oxford, 2000.

Stelarc<sup>211</sup> [1946], Marko Košnik<sup>212</sup> [1960], Igor Štromajer<sup>213</sup> [1967], Marko Peljhan<sup>214</sup> [1969]), teorija ima nužnu funkciju instrumentalnog diskursa kojim se konstituše novo umetničko polje medijskih praksi. Razlikuju se teorije koje pripadaju korpusu medijskih ili tehnoteorija, zatim teorije kulture i specifične umetničke ili autopoeitičke teorije. Na primer, Orlan radi sa indeksiranjem biomedicinskih kulturalnih teorija u relaciji sa teorijama roda. Marko Peljhan interveniše u okviru zacrtanog polja primenjenih nauka (kibernetika, ekologija, meteorologija), koristeći naučnu infrastrukturu za realizaciju svojih dela. Marko Košnik sprovodi estetizaciju naučnih, tj. kibernetičkih sistema, dok Stelarc, naprotiv, teorijskim referencama, tehnološkim znanjima i kulturalnim ciljevima deestetizuje bihevioralno telo svakodnevice. Izvesni ex istočnoevropski umetnici (Oleg Kulik [1963], Irwin,<sup>215</sup> Dragan Živadinov<sup>216</sup> [1960], Petar Mlakar, Mike Hentz<sup>217</sup> [1954]) umetnički rad i delovanje postavljaju u polju izvođenja *političkih problema* ili *ideoloških naprslina* u makro i mikropolitici poznosocijalističkih ili tranzicijskih društava. Na primer, *performansi* grupe Irwin, nazvani *NSK garda*<sup>218</sup> iz devedesetih, nisu eksplicitni teorijski izvođački radovi, ali bez konceptualne i teorijske problematizacije ideološke i političke uloge armije u socijalističkim i tranzicijskim društvima oni se ne mogu razumeti. Slučaj teorijskog i teorijsko-praktičnog problematizovanja statusa teorije umetnosti na univerzalnom planu i na planu klaustrofobičnih i teorijsko-fobičnih tranzicijskih društava istražuje niz autora povezanih sa TkH-centrom (*Teorija koja Hoda*)<sup>219</sup> u Beogradu. Izvođenju spektakla kao teorijskog simptoma granica ili konfrontacija masovne i popularne kulture realizuje se *rock performansima* Laurie Anderson,<sup>220</sup> dok se primeri proteorijskih dekonstrukcija teatra do pokaznog teatra mogu naći u sasvim različitim delima, na primer, Emila Hrvatina<sup>221</sup> ili Cocoa Fuscoa<sup>222</sup> (1960). Plesni eksperimenti su u svojoj dugoj dvadesetovekovnoj istoriji bili antiteorijski; ako se uloga teorije javljala, ona je imala pedagoške ili poetičke funkcije (Rudolf von Laban, Mary Wigman [1886–1973], Merce Cunningham, Trisha Brown);<sup>223</sup> jedan od retkih izuzetaka bila je Yvonne Rainer koja je ranih šezdesetih demonstrativno *izvodila performans (Trio A)* da bi testirala teorijske pretpostavke novog ili minimalnog plesa.<sup>224</sup> Generacija koreografa i plesača, koja se pojavljuje krajem devedesetih godina XX veka, izvodi neočekivani obrt ka teoretizaciji koreografskog i plesnog rada. Ovaj novi ples posle postmoderne, nazivan *koreografski ples* ili *konceptualni ples*, nastaje kao kritičko-teorijska praksa istraživanja i dekonstrukcije plesnih paradigmi (institucije plesa, plesnih tehnika, statusa konstitutivnih odnosa u plesu kao umetnosti). Ove koreografe i izvođače (Jérôme Bel [1964], Xavier Le Roy [1963], Marten Spångberg, Tina Sehgal)<sup>225</sup> zanima uvođenje konceptualno ili teorijski konstruisane propozicioniranosti u *retoričke sisteme* modernističkog i postmodernističkog plesa, ali i izvođenje teorijskih performansa (verbalno determinisani plesovi, *performansi*, radionice, predavanja). Uloga *teorijskog performansa* je u plesu dramatično očigledna, jer se teorijom napada plesni tehnički fetišizam i koreografski retorički estetizam.

Postoji i jedna metaforična, gotovo alegorijska, upotreba pojma *teorijski performans*: reč je o *teatralizaciji filozofije* ili *filozofskom performansu*. Teatralizacija filozofije, prema Peteru Sloterdijku<sup>226</sup> (1947), dešava se sa Friedrichom Nietzscheom (1944–1900) i označava kraj filozofske metafizike, postajući *retorika* (od Martina Heideggera<sup>227</sup> [1889–1976], preko Jacquesa Lacana<sup>228</sup> [1901–1981] i Jacquesa Derride [1930–2004], do Jeana Baudrillarda [1929] i Sloterdijka) ili *jezička igra* (Ludwiga Wittgensteina [1889–1951]). Ludwig Wittgenstein je svoja predavanja iz filozofije svakodnevnog jezika pretvarao u demonstracije *misaonih eksperimenata* koje je izvodio svojim govorom i ponašanjem. Postoje priče da je stari Heidegger hodao alpskim stazama i pevao filozofske sentence o *biću* da bi dosegao žudnju ka samoj istini starih Grka. Lacan je na kraju modernizma predavanja iz teorijske psihoanalize realizovao kao *psihoanalitičke seanse*

211 Marina Gržinić (ed), *Stelarc, Maska*, Ljubljana, 2002.

212 Marko Košnik, "Kibernetika za humaniste in vpliv ponovitve na pojmovanje vnebohoda", iz: "Kiberkultura" (temat), *Časopis za Kritiko Znanosti* št. 166–167, Ljubljana, 1994, str. 87–89

213 Igor Španjol, Igor Zabel (eds), *95'05 Teritorij, identitete, mreže*, Moderna galerija, Ljubljana, 2005.

214 Igor Španjol, Igor Zabel (eds), *95'05 Teritorij, identitete, mreže*.

215 Inke Arns, *Laibach, Irwin, Gledališče Sester Scipion Nasice, ... – Eine Analyse Ihrer Künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2002.

216 *Neue Slowenische Kunst*, GZ Hrvatske, Zagreb, 1991.

217 Mike Hentz, *Works 4*, Salon Verlag, Köln, 1999.

218 Inke Arns (ed), *Irwin Retropincip*, Kunsterhaus Bethanien, Berlin, 2002–2003, str. 54–59.

219 *TkH & Think Performance / Scenska teorija = primenjena umetnost*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2005.

220 Laurie Anderson, *United States*, Harper & Row INC., New York, 1984.

221 Maja Žerovnik (ed), *Memory\_Privacy\_Spectatorship / On Emil Hrvatina's performance*, Maska, Ljubljana, 2003.

222 Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours*, Routledge, London, New York, 2003.

223 "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 9–135.

224 Yvonne Rainer, *Work 1961–73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974; Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, A PAJ Book, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

225 Bojana Cvejić, Ana Vujanović (eds), "Dokumentacija o savremenom plesu" (temat), iz: "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 92–135.

226 Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1990; Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991; Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1992.

227 Martin Heidegger, *Poljska staza*, Književna zajednica, Novi Sad, 1984.

228 Jacques Lacan, "Televizija" (temat), *Eseji* št. 3 (*Problemi* št. 3), Ljubljana, 1993.

ili *šamanističke rituale inicijacije*, uspostavljajući svoje učenje kao odigravanje pokretanja transfera i kontratransfera između subjekta, objekta i Drugog. Filozofi i teoretičari iz epohe postmoderne ili epohe kulture, kao što su Lyotard (1924–1998), Baudrillard, Derrida ili Sloterdijk, diskurse iznose na scene/ekrane masovne kulture, gradeći medijski spektakl. Filozofske ili teorijske konstrukcije postaju instrumenti masovnih medijskih izvođenja. Filozofija više nije samo diskurs analize, rasprave i hermeneutičke spekulacije, već i sopstvena demonstracija ili intervencija na sceni/ekranu. Filozofija je sve više demonstracija medijskog prodora označitelja u idealno, glatko i bespolno telo tradicionalne filozofije, a to znači u metajezik koji time počinje da pokazuje svoju nelegitimnost. Sloterdijk je zamisao teatralizacije filozofije razradio u sopstvenom radu, brišući granice između filozofa kao misleće figure i filozofa kao scenske figure. Na jednom mestu on uzvikuje: “Bolje kiničko pseto nego integrisana svinja!”, govoreći o odricanju od moći. On bi želeo da Marx govori jezikom Kierkegaarda, a da Kierkegaard govori o Marxovim temama. Odricanje od moći vidi se u odbacivanju i *rasplinjavanju* hipoteza subjektivnosti. *Rasplinjavanje* subjekta instrumentalne represije, subjekta nastalog iz represivnih ograničenja prosvetljenih društvenih autonomija i institucija, za Sloterdijka predstavlja osnovni filozofski problem. Filozofija u tom kontekstu postaje mekša, ritmična i nepolemički borbena. Ali, ona je paradoksalno i kritička (kinička) i postkritička (postmodernistički meka). Ona je prevrtljiva, zavodnička, teatralna, paradoksalna i razblažujući sveobuhvatna. Sloterdijk započinje teatralizaciju filozofije izvođeci *mislioca na scenu*. Njegov diskurs je mek, književno-poučan i subverzivan, spekulativan, estetizovan i bez osećaja za sentimentalnost i poštovanje: govorio je u odeći budističkog monaha i filozofirao je sa propovedaonice u hrišćanskoj crkvi. Njegov diskurs je istovremeno smešten: (1) iza kraja moderne filozofije i (2) da bi tematizovao modernost i (c) teatralizovao sama ishodišta filozofije (biti pas na sceni filozofije znači biti filozof posle Nietzschea). Naprotiv, Slavoj Žižek (1949), za razliku od Sloterdijka, nije filozof postmodernog spektakla, već kritički filozof epohe globalizacije, a to znači da Žižekov *performans* nije estetizacija filozofije kao u postmodernoj, već dramatično suočenje polja transfera/kontrartransfera filozofa ili teoretičara sa medijskim mnogostrukim *drugim*. Žižek upisuje sebe kao kritičkog materijalističkog filozofa na strukturalno mesto masmedijskog *drugog* (na primer, u brojnim polemikama oko 11. septembra 2002).<sup>229</sup> On pokazuje *sebe kao onog* koji diskursom tumači medijske horizonte dominantnih ideologija i politika, ali istovremeno biva transfigurisan moćima ili potencijalnostima masovnog medijskog izvođenja diskursa. Medijski nastup filozofa njegovo tumačenje preobražava u masovni i globalni spektakl potrošnje/uživanja smisla. Teatralizacija filozofije danas nije, kao u postmoderni, hibridna i disperzivna estetizacija filozofije, već medijsko izvođenje globalnih zastupnika partikularnih kadriranja, montaže i prezentacije kontekstualizovanog ili dekontekstualizovanog diskursa filozofa. I, ako smo na kraju XIX veka imali filozofa koji je pokazao svoje *prljave ruke* filozofije (Nietzsche) u srcu univerzalnosti, na početku XX veka imamo filozofa koji u globalnoj medijskoj proizvodnji postaje hibridno polje medijima distribuiranih filozofskih *organa bez tela* u borbi za regulaciju ili deregulaciju dominantnih i marginalnih znanja aktuelnog sveta (Žižek).

Zatim, Martin Jay u tekstu “The Academic Woman as Performance Artist”<sup>230</sup> postavlja provokativnu teorijsku tezu da su neke od vodećih teoretičarki kulturalnih i, posebno, rodnih studija (Judith Butler [1956], Jane Gallop [1952], Avital Ronell, Eve Kosofsky Sedgwick [1950] ili Gayatri Chakravorty Spivak [1942]) postale neka vrsta *performerki*. Pri tome, to ne znači da su one zaista postale izvođačice u svetu umetnosti, već znači da se njihovo ponašanje u akademskom svetu izvodi na specifičan, netipičan način za akademske norme po tome što one svojim ponašanjem demonstrativno izvode i rekonstruišu svoje teorije. Teorija postaje moguća pokretanjem i ponašanjem tela u relacionom i interaktivnom mikro ili makrokulturalnom prostoru. Ovim se tradicionalna moderna distinkcija na *duh i telo* dekonstruiše do mišljenja koje jeste izvođenje tela u interakciji sa ambijentalnim potencijalnostima i aktuelnostima. Ako *misao jeste telo* tada je ona deo teorijskog, a to znači kulturalnog, a to znači političkog, a to znači egzistencijalnog *performansa*. Time teorija više nije područje *refleksije* (mimezisa sveta mišljenjem), već postaje prostor i vreme *izvođenja* telom kojim se svet pojavljuje.

### Koncepti i paradigme izvođenja u performans umetnosti

Jedan od zahteva koji se postavlja pred teorije *performans umetnosti* jeste i taj da ukaže na potencijalnu mrežu ili mapu indeksiranja i interpretiranja interventnog odnosa konceptualnih, fenomenoloških, diskurzivnih i istorijskih potencijalnosti *heterogenog izvođačkog* umetničkog dela. Teorijsko umrežavanje interpretativnih tekstova, u najopštijem smislu, jeste čin interventnog *izvođenja* “o” i “na” konceptu, fenomenu ili diskursu *izvođenja*. Reč je o *intervenciji* koja se odigrava na nekom složenom tekstualnom “mestu” u *vremenu* teoretizacije, tj. reč je o *izvođenju* “događaja” među interpretativnim tekstovima *izvođenja* u umetnostima. Namera mi je, zato, da konstruišem pokaznu teoriju o

229 Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso London, 2002.

230 Martin Jay, “The Academic Woman as Performans umetnostist”, iz: *Cultural Semantics – Keywords of our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, str. 138–143.

različitim pojmovima *performans umetnosti* i da ocrtam opšte planove<sup>231</sup> koji te koncepte čine potencijalnim u odnosu na filozofska, teorijska i teorijski predočena praktična poznavanja, prikazivanja i razumevanja *izvođenja* umetničkog dela kao situacije ili događaja. Pozabaviću se formulacijama odnosa individualnih i kolektivnih, odnosno sistemskih i fragmentarnih znanja o mnoštvu heterogenih i suparničkih istorijskih interdisciplinarnih<sup>232</sup> i transdisciplinarnih<sup>233</sup> umetničkih praksi koje se nazivaju *performans umetnost*.

Pojam i pojmovi *performans umetnosti* su višeznačni i neodređeni u mnogobrojnim aktuelnim ili retrospektivnim upotrebama, primenama i *izvođenjima* kroz različite teorije i istorije umetnosti XX veka. Pojam i termin *performans umetnosti* koncipirani su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u neoavangardnim taktikama, ređe strategijama, preobražaja i nadilaženja zatvorenih granica definisanja vizuelnog,<sup>234</sup> pre svega visokomodernističkog, umetničkog dela, a time i vizuelnih umetnosti kao umetnosti zasnovanih na stvaranju ili pravljenju ili proizvođenju autentičnih, po sebi razumljivih, celih i završenih slika i skulptura kao “komada”. Zatim, u poznoj neoavangardi, zamisao *performans umetnosti* je teorijski interpretativno i istoricistički retrospektivno primenjena na različita otvorena, eksperimentalna, procesualna i akciona umetnička “dela” koja su bila koncipirana i izvedena kao “događaj”.<sup>235</sup> Zatim je pozni neoavangardni koncept *performans umetnosti* interpretativno, anticipatorski i programski, odnosno hegemonistički, primenjen na sasvim različita postmoderna umetnička “dela” koja su bila zasnovana i izvedena na konceptu i realizaciji “događaja”.<sup>236</sup> Zamisao *performans umetnosti* je, to znači, interpretativno primenjena na koncepte i fenomene *izvođenja događaja* u sasvim različitim institucijama i disciplinama umetnosti. Zamisao *performans umetnosti* je primenjena u muzici,<sup>237</sup> u književnosti,<sup>238</sup> u radiofoniji,<sup>239</sup> u filmu,<sup>240</sup> teatru,<sup>241</sup> plesu,<sup>242</sup> operi,<sup>243</sup> umetničkim praksama orijentisanim ka kulturalnom radu,<sup>244</sup> u elektronskim masovnim medijima.<sup>245</sup> Pri tome, nužno je naglasiti da pojam *performans umetnosti* nije nastajao sintezama<sup>246</sup> različitih proceduralnosti iz pojedinačnih umetnosti u novu višedisciplinarnu integrišuću “naddisciplinu” nove umetnosti. Pojam i koncept *performans umetnosti* primenjuje se na često neuporedive umetničke prakse iz različitih dijahronijskih i sinhronijskih konteksta koji “čin” realizacije dela ili “događaj” pojavnosti dela identifikuju kao događaj-kao-umetničko delo. Pažnja se pomera sa završenog/statičnog objekta ili komada kao završenog produkta na *izvođenje* kao *proces*<sup>247</sup> u umetnosti i kulturi. Istorija *performans umetnosti* konstruiše se kao narativ o poredbenim mapama strategija i taktika identifikovanja i interpretiranja različitih projektovanih ili slučajnih procedura autorskog *nomadskog izvođenja* umetničkog dela kao događaja. Umetničko delo *performans umetnosti* je, najčešće, heterogeni događaj, situiran u sasvim subjektivnim, društvenim i istorijskim trenucima poznog kapitalizma i njegovih hegemonija na drugi – postsocijalistički i treći – postkolonijalni svet.

231 Žil Delez, Feliks Gatari, “Plan imanencije”, iz: *Šta je filozofija?*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1995, str. 45.

232 Interdisciplinarnim se nazivaju jednostavni ili složeni odnosi različitih umetničkih disciplina nastali prekoračenjem granica i autonomije jedne posebne zatvorene umetničke prakse i njenim interaktivnim odnošenjem sa drugom ili drugim umetničkim disciplinama.

233 Transdisciplinarnim se nazivaju jednostavni ili složeni nomadski odnosi jedne umetničke prakse koja se formuliše interaktivnim prolaženjem kroz različita zatvorena/otvorena područja različitih umetničkih disciplina.

234 Pre svega se misli na slikarsko i skulptorsko “delo” koje se preobražava iz “komada” (*piece*) u “rad” (*work*). Videti tekst Arthura C. Dantoa, “Artworks and Real Things”, iz: W. E. Kennick (ed), *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin Press, New York, 1979, str. 98–110.

235 Reč je o sasvim različitim događajima: privatno ponašanje umetnika koje se imenuje kao umetničko delo ili govor umetnika u prvom licu, kabaretska scenska predstava, festival, večernja, scensko ili vanscensko *izvođenje*, otvoreno delo (*opera aperta*), akcija (*aktionen*), akcionizam (*aktionismus*), događaj (*event*), događanje (*happening*), parateatar, multimediji (*multimedial*), intermediji (*intermedia*), *mixed media*, prošireni mediji (*expanded media*), telesna umetnost (*body art*), spektakl kao umetničko delo itd, itd. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005; i Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001

236 Događaj može biti pararitual, antropološka/etnološka rekonstrukcija ili dekonstrukcija ljudske egzistencije, medijski ili/ bihevioralni spektakl, interaktivno kompjutersko delo, VR delo, kiber (*cyber*) delo, simulakrum javne ili privatne bihevioralnosti, simulakrum ili *mimesis mimezisa* događaja popularne kulture, simulakrum sistema politike, ekonomije, svakodnevice, konstrukcija ili dekonstrukcija kulturalnih identiteta itd, itd. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik*, 2005. i Jon Mckenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001.

237 Nyman, Michael: *Experimental Music – Cage and beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

238 Charles Bernstein (ed), *Close Listening – Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, 1998; i Adalaide Morris (ed), *Sound States – Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1997.

239 Douglas Kahn, Gregory Whitehead (eds), *Wireless Imagination – Sound, Radio, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge, 1992.

240 David Curtis, *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971.

241 Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London and New York, 1993.

242 “Nove teorije plesa” (temat), *TkH*, br. 4, Beograd, 2002, str. 9–135.

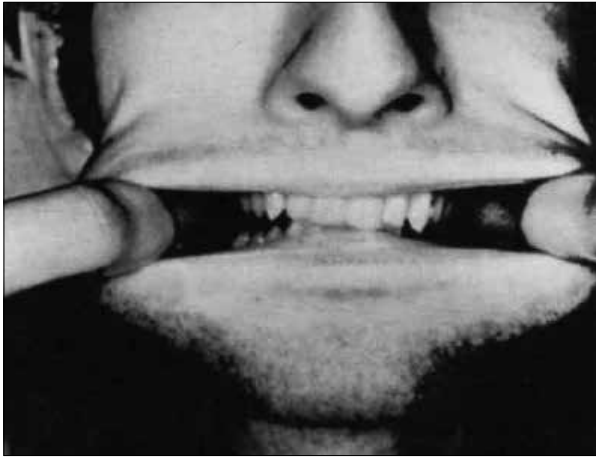
243 Herbert Lindenberger, *Opera in History – From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1998; i Rose Lee Goldberg, “Theater, music, opera”, iz: *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998, str. 62–93.

244 Karakteristični *performansi* su rasni, geopolitički, feministički, lezbejski, homoseksualni, gay, heteroseksualni, autoerotski, adolescentski, biomedicinski itd. *performans*. Videti: Russell Ferguson i dr. (eds), *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1990; i Tracey Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist’s Body*, Phaidon, London, 2000.

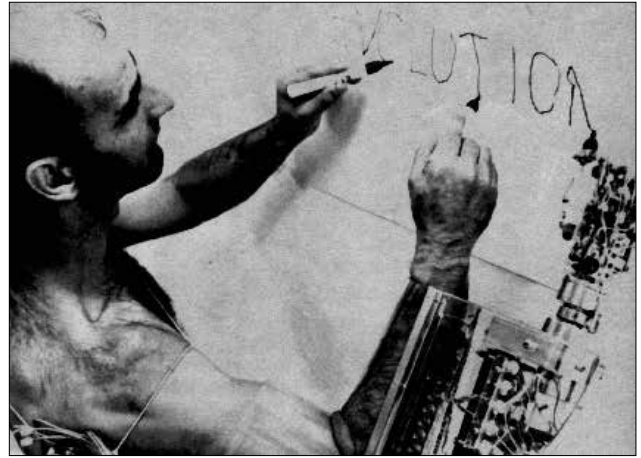
245 Karakteristični primeri *performansa* su video *performans* i tehno *performans*, najčešće uspostavljen kao digitalni ili net ili virtuelni (VR) ili kiber (*cyber*) *performans*. Videti: Michael Rush, *New Media in Late 20<sup>th</sup> Century Art*, Thames and Hudson, London, 2001.

246 Miško Šuvaković, “Gesamtkunstwerk: spoznajni značaj i funkcije *gesamtkunstwerka* i *pas touts* u umetnosti dvadesetog veka”, *Lica*, br. 7, Sarajevo, 1989, str. 4–9.

247 O psihoanalitičkom i postsemiološkom kontekstu interpretacije “procesa” videti: Julia Kristeva, “The Subject in process”, iz: Patrick French i Roland-François Lack (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, New York, 1998, str. 133–178.



Bruce Nauman, *Studije za holograme*, 1970.



Stelarc, *Treća ruka*, 1976–80.



Stelarc, *Događaj za bočno vešanje*, 1978.

Posmatrajući različite primere upotrebe ili, tek, prizivanja modela *performans umetnosti* u savremenom teatru, može se postaviti teza da su primeri *performans umetnosti* u istorijskim avangardama<sup>248</sup> bili spoljašnji – vanteatarski nomadski napadi na institucije teatra. *Izvođenje* je u avangardama zasnovano kao anticipatorsko, inovatorsko i ekscesno činjenje izvan konteksta, a to znači specifičanog sveta i lokalizovanih institucija i atmosferâ, teatra. Umetnički eksperiment se odigravao u međuprostorima različitih autonomno situiranih umetnosti. U neoavangardama<sup>249</sup> kasnih pedesetih i šezdesetih godina, najradikalniji primeri teatra su se iznutra preobražavali ka *hepeningu*, odnosno, *asimptotski* su težili *performans umetnosti*, na primer, istraživanja instrumentalnosti glumčevog “tela” izvan konteksta dramskih motivacija u teatarskim laboratorijama Grotowskog,<sup>250</sup> praktikovanje političkog aktivizma kao teatarskog ili parateatarskog ili preko-teatarskog akcionizma u produkcijama *Living theatre*,<sup>251</sup> zasnivanje složenih multivarijantnih etno, ritualno ili terapijski orijentisanih praksi i teorija kroz *egzistencijalizovanu* i antropologiziranu praksu *izvođenja* kod Schechnera<sup>252</sup> itd. Uočavala se sklonost ka *transgresiji* kao iskoraku, a to znači ka formalnom izlasku izvan kanonizovanih modernističkih autonomno situiranih granica teatra. Naprotiv, sa postmodernim teatrom, na primer, od Wilsonovog dela *Einstein on the Beach*, pokazuje se i treća mogućnost – a to je uvođenje vanteatarskih eksperimenata, modela i taktika u razrađeni i hegemoni sistem teatarskog rada. Time se koncepti i pojavnosti *performans umetnosti* pokazuju kao procedure istovremenog dekonstruisanja stabilnih karakteristika samog teatra unutar kanonskih institucija teatra i, zatim, kao reciklaže i umetanja *performerskog* u teatarsko u polju hegemonija teatra kao dominantne prakse izvođačkih umetnosti. Izvesna teatarska, plesna, operaska i muzička izvođačka dela nastajala su pod neodređenim uticajima ili primenama koncepata i fenomena *izvođenja* iz *performans umetnosti*. Problemska, marginalna, autorefleksivna, dekonstruktivna ili transgresivna proceduralnost *izvođenja* iz *performans umetnosti* primenjena je na *izvođenje* dela u celini ili *izvođenje* fragmenata unutar složenijih modernističkih ili postmodernističkih realizacija u teatru, plesu, operi i muzici. Time je, s jedne strane, otvaran ili proširivan kontekst teatra kao izvođačke umetničke discipline, a, s druge strane, reestetizovana i tehnički kanonizovana antiestetika, prokonceptualna i paratehnička proceduralnost *performans umetnosti*.

Rana teatarska dela Roberta Wilsona,<sup>253</sup> *A Letter for Queen Victoria* (1974) ili *Einstein on the Beach* (1976), nastala su prenosom *performerske* arbitrarnosti, otuđenosti i rediteljskog konstruktivizma u dekonstrukciju dramskog teatra i njegovih evolucija. Na primer, za *Einstein on the Beach* je karakteristično dekonstruisanje dramskog teatra u teatar arhitektonskih ili vizuelnih slika u kome se programski suočavaju relativno autonomna autorska izvođačka pisma kompozitora (Philipa Glassa [1937]), koreografinje (Lucinde Childs) i reditelja (Roberta Wilsona). Operski ciklus<sup>254</sup> Johna Cagea *Europers 1&2 i 3&4* (1987, 1990) izgledao bi gotovo kao uobičajeni operski ciklus da ne postoji *izvođenje* intervencije, razaranja samog formalno-estetskog-kao-tehničkog karaktera opere, uvođenjem uloge slučaja u pisanju libreta, komponovanju muzike i kreiranju scenografije i kostima. Cage je pokušao da razori sve tipične institucionalno-poetičke kanone operске umetnosti anarhističkim poništavanjem autorskog prvostepeno-autentičnog kreativnog čina. On je postavio operski *višerodni tekst* kao simultano *izvođenje* eklektičnih slučajno izabranih uzoraka iz istorijskih operskih dela. Teatarski komad *De macht der theaterlijke dwaasheden* (*Moć teatarskih ludosti*, 1984)<sup>255</sup> Jana Fabrea izveden je ubrzanom i metastaziranom *reciklažom* koncepcija transavangardne slikarske prakse.

Transavangardna slikarska praksa je postistorijska, arbitrarna, eklektična i kolažno-montažna produkcija doslovnog i fikcionalnog u polju konkretne slike. Kada se koncept transavangarde prenese i postavi u teatarski rad, tada izvedeni teatarski događaj postaje sistem konfrontiranih i diskontinualnih postdramskih<sup>256</sup> vizuelnih – scenskih slika. Fabre je radio sa dva karakteristična nivoa *izvođenja*: (1) sa prvostepenim *izvođenjem* na sceni, koje dekonstruiše bitne pojavne aspekte rediteljskog interpretiranja dramskog u ime vizuelnog teatra i (2) sa drugostepenim *izvođenjem* institucionalnog prenosa koncepata, procedura ili paradigmi jedne umetnosti, kao što je slikarstvo, u drugu umetnost, kao što je teatar. Pri tome, ta dva nivoa on postavlja kao *izvođenje* u polju naglašenih erotizacija pokaznih fenomena. U psihoanalitičkom<sup>257</sup> smislu on potencira da je *izvođenje*, zapravo *passage à l'acte*, a to znači pokretanje realnosti

248 Npr. dadaistički nastupi u ciriškom kabareu Voltaire (1916), pariska kubističko-dadaistička produkcija *Parade* (1917) ili Picabijin složeni višemedijski scenski rad *Relâche* (1924).

249 O atmosferi i taktikama teatarske neoavangarde videti katalog *Bitef 5*, Beograd, 1971; i Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London and New York, 1993.

250 Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.

251 Carlo Silvestro (ed), *The Living Book of the Living Theatre*, Greenwich CT: New York Graphic Society, New York, 1971; i The Living Theatre, *Paradise Now*, Random House, New York, 1971.

252 Richard Schechner, *Performance Theory*, Methuen Drama, London, New York, 1988.

253 Sanjin Jukić (ed), *Arhitektura u teatru. Robert Wilson*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine ID, Sarajevo, 1991.

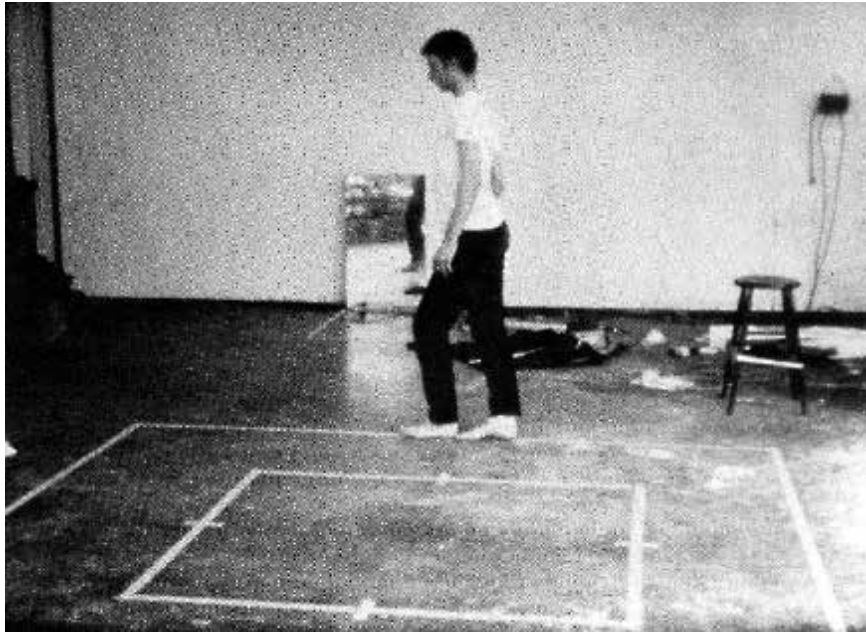
254 Herbert Lindenberger, “Regulated Anarchy: John Cage’s *Europers 1&2 and the Aesthetics of Opera*”, iz: *Opera in History from Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford, 1998, str. 240–264.

255 Emil Hrvatin, “Moć gledališke norosti”, iz: *Ponavljanje, norost, disciplina – Celostna umetnina Fabre*, Moderna galerija, Ljubljana, 1993, str. 35–50.

256 Termin *postdramsko* upotrebljavam za ona teatarska dela kod kojih je vizuelni izgled izvođenog događaja nadređen dramsko-tekstualnom izvoru.

257 Jacques-Alain Miller, “Jacques Lacan: opombe h konceptu *passage a l'acte*”, iz: *O nekem drugem Lacanu*, Analecta, Ljubljana, 2001, str. 45–56.





Bruce Nauman, *Hodati uz prenaplašen način oko konture kvadrata*, 1968



Bruce Nauman, *Art Makeup No. 1*, 1966–67.

nesvesnog radi teatarskog postestetetskog ekstatičkog uživanja (*jouissance*). Anne Teresa De Keersmaeker<sup>258</sup> (1960) u nizu precizno koncipiranih i visokoestetizovanih dela, kao što su *Just before* (1997), *Drumming* (1999), *I said I* (1999) ili *In real time* (2000), uvodi elemente koji ne pripadaju integrišućem i tempiranom estetizmu visokoelitističkog poznog postmodernističkog plesa. Ti neočekivani *hrapavi* elementi pripadaju marginama plesnog života.<sup>259</sup> Takođe, ove predstave su postavljene na labavoj i u velikoj meri arbitrarnoj, formalno otvorenoj strukturi povezivanja plesnih deonica. Labava, arbitrarna i otvorena struktura je ono što podseća ili sugerise na atmosferu *performans umetnosti*. Keersmaekerova time postiže da visokoestetizovani ples bude deontologiziran ili relativizovan pokazivanjem nestabilnih i arbitrarnih odnosa između dominantnih-izuzetnih i marginalnih-trivijalnih aspekata plesne tehnike kao “mašine” mikrosocijalne bihevioralnosti. S druge strane, elemente koji potencijalno pripadaju<sup>260</sup> *performans umetnosti* estetizuje dovodenjem do razine centrirane plesne tehnike ili stilizovane produkcije dinamičnih odnosa plesnih figura. Ona istovremeno telo izvođača koreografski postavlja kao “doslovno telo” iz *performans umetnosti* i kao “nedoslovno telo” ili *figuru* iz plesa. Nasuprot njoj, Jérôme Bel<sup>261</sup> u nizu konceptualnih koreografskih *izvođenja*, kao što su *Show must go on!* (2000) ili *Jérôme Bel* (2001), preuzima konceptualni i pojavni karakter *performans umetnosti* da bi problematizovao status plesa kao umetnosti koja je centrirana i kanonizovana oko *same po sebi razumljive* funkcije plesne tehnike. Belovo plesno *izvođenje* nije *izvođenje* kanonizovanog scensko-plesnog ponašanja koje je utvrđeno tradicijom evolucija plesnih tehnika u modernizmu i postmodernizmu. Njegova realizacija plesa je karakteristično *performersko delo* po tome što on kao autor sa suizvođačima izvodi “komad”, ali i po tome što scensko ponašanje izvođača nije određeno intencionalno usmerenim estetskim učincima, već konceptom autorefleksivnog preispitivanja različitih višeregistarskih identiteta autora, izvođača i gledalaca. On izvodi i sugerise nekodifikovana ponašanja koreografa, plesača i gledalaca u plesnom kontekstu i time kroz sasvim praktične telesne činove postavlja pitanja o statusu plesa kao istorijske, odnosno aktuelne umetničke discipline.

Kada je uspostavljen koncept *performans umetnosti* u istorijama i teorijama umetnosti, bilo je moguće koncept *izvođenja* interpretativno teorijski i poetički primeniti na ona dela koja nisu događaj. Zamisao *performans arta* je primenjena na ona dela koja su posledica stvaralačkog ili proizvodnog čina kojim se na neki način zastupa ili intervencionistički anticipira i, svakako, odlaže proces *izvođenja*. Objekt, tekst, slika slikarstva, fotografska slika, ekranska slika, poster, reklama, ambijent/instalacija, medijska konstrukcija itd. interpretiraju se kao “tragovi”<sup>262</sup> koji zastupaju i demonstriraju već završene procese *izvođenja*. U tom smislu, apstraktne slike Jacksona Pollocka, Jaspersa Johnsa ili Marka Devada; feministički filmovi Yvonne Rainer ili *gay* filmovi Dereka Jarmana (1942–1994); video instalacije Billa Viole, dekonstruktivistička i pornografska proza Kathy Acker; rok-pop spektakli – koncerti Laurie Anderson; parateorijski tekstovi Johna Cagea; fotografije Joel-Petera Witkina, Cindy Sherman ili Williama Wegmana, interpretiraju se kao dela *performans umetnosti* ili kao dela sa izvesnim/neizvesnim aspektima *performans umetnosti*. Pri tome, ta dela nisu “događaji” pred publikom, već se njihov čulni izgled i semantička funkcija interpretiraju kao *trag* slikarevog, rediteljkinog/rediteljjevog, umetnikovog, spisateljičinog, kompozitorovog, skulptorkinog ili fotografovog bihevioralnog čina *izvođenja* dela kao intervencije na delu ili delom na kontekst prezentacije.<sup>263</sup> Čin interventnog *izvođenja* dela je ono što delo očigledno pokazuje i zastupa, a to je, za ovu tačku gledišta, važnije od ispričane priče, prikazanog prizora ili upisanog simboličkog poretka. Na primer, delo Cindy Sherman *Untitled Film Still # 21–23* (1978) jeste serija fotografija, koje prikazuju sekvence iz ponašanja maskirane glumice, ali to nisu dokumenti javnog ili privatnog *performansa*. To su režirane sekvence ili kadrovi, pripremani i izvedeni za fotografsko snimanje.<sup>264</sup> Fotografije su intencionalno snimljene tako da, najčešće, izgledaju kao kadrovi iz poznatih igranih filmova pedesetih godina. Ona scenično dizajnira prizore za fotografsko i filmsko snimanje i time produkuje vizuelne fotografske i filmske predstave (*representations*) fikcionalnih prostora, situacija i događaja za pogled (*gaze*), tj. za čin gledanja, prepoznavanja i identifikacije. Njene fotografske predstave proizvode društveno situirani vizuelni *višak* značenja, vrednosti i čulnosti. Taj vizuelni višak značenja je neuhvatljiv, necentriran, klizajući i premeštajući, često metastaziran i zato razarajući. Delo Cindy Sherman je *američko* po *izvođenju* suočenja sa sistemom urbane i medijske proizvodnje, razmene i nekontrolisane potrošnje robe, vrednosti, značenja i vizuelnosti. Njena dela rekonstruišu materijalni sistem *izvođenja* proizvodnje, razmene i potrošnje fikcionalnosti kroz obećanja entropičnosti u vizuelnom prizoru. Jer, njeni fotografski prizori daju

258 *Rosas* – Anne Teresa de Keersmaeker, La Renaissance du Livre, Tournai, 2002.

259 Npr. probi, pauzi, vancenskom ponašanju igrača, interpoliranim trivijalnostima iz svakodnevice ili masovne kulture.

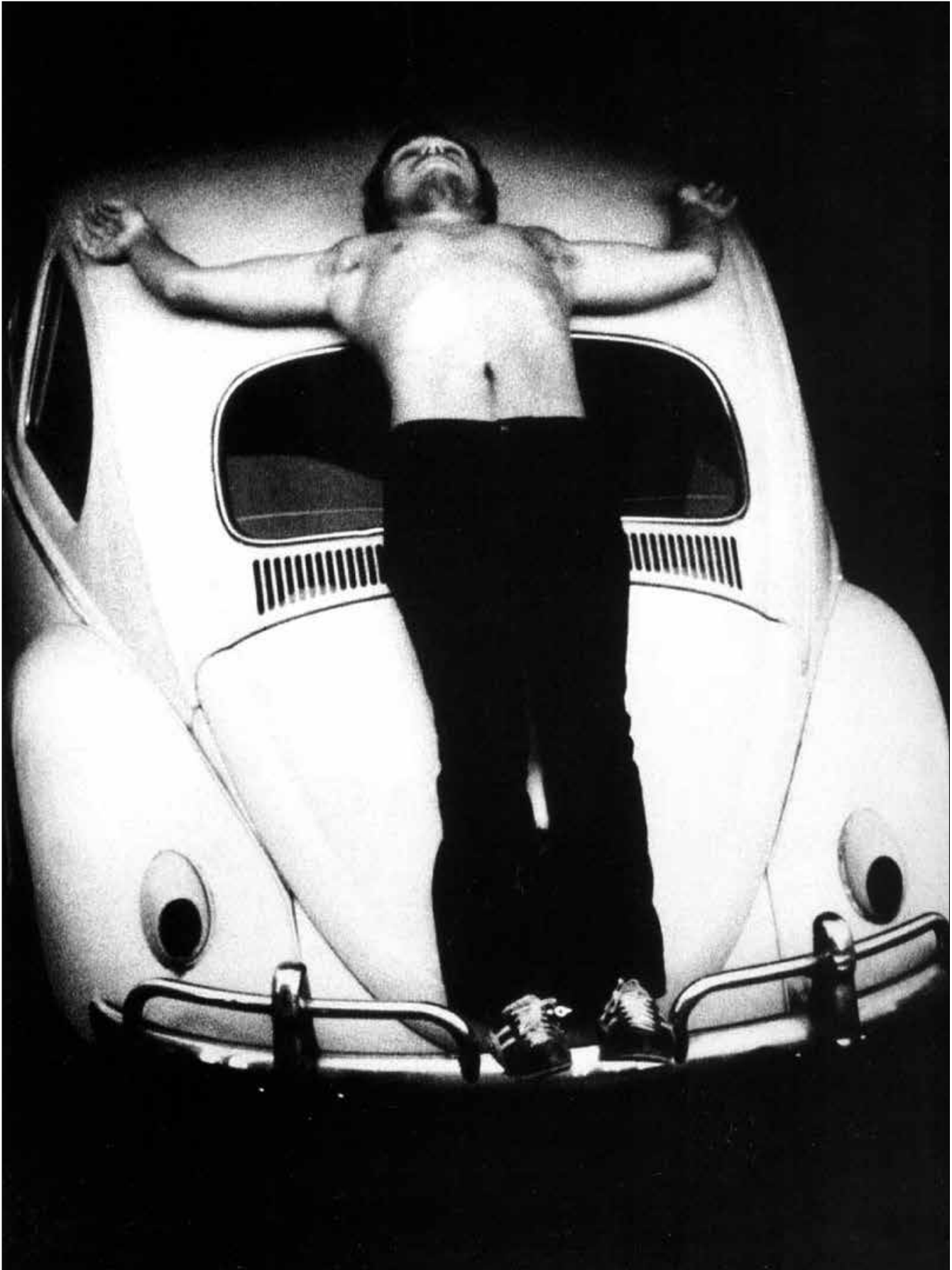
260 Npr. vancensko, opušteno, neestetiko, spontano, pod ili paratehničko ponašanje.

261 Videti o Jérôme Belu u: “Dosije Jérôme Bel, Xavier Le Roy”, iz: “Novi ples / Nove teorije” (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 94–101.

262 *Trag* je, u hajdegerovskoj, levinasovskoj i, svakako, Derridinoj filozofskoj tradiciji “beleg”, a to znači *ono* što se suprotstavlja pojmu slike (*vestigium* naspram *imago*) kao i neposrednoj prisutnosti – trag je trag odsutnog, trag Drugog. Uporediti: Jacques Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, iz: *L’écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, str. 293–340 i Nenad Mišćević, *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, ICR, Rijeka, 1978, str. 20.

263 Henry M. Sayre, *The Object of performnce – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989; ili Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London, 1999.

264 Rosalind Krauss, “Cindy Sherman: Untitled”, iz: *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, 1999, str. 101–159.



Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1974.

nesigurnu predstavu, predstavu koja izmiče jasnom prepoznavanju i identifikaciji. Delo, složenom pojavnom i semiološki predočivom strukturom, ne pokazuje samo ono o čemu direktno, tj. prvostepeno govori.<sup>265</sup> Delo kao da govori o tome kako bilo koju od tih “tema” ili bilo koji od medija umetnik upotrebljava kao *interventnu izvođačku praksu* u složenom egzistencijalnom *svetu* poznokapitalističkih društvenih borbi.

Kada govorim ili pišem o propoziciji, pojmu i konceptu ne mogu da mislim o prisutnosti propozicije,<sup>266</sup> pojma<sup>267</sup> i koncepta,<sup>268</sup> već samo o potencijalnosti<sup>269</sup> (*potency, potenze*) propozicije, pojma i koncepta u odnosu na logički/matematički, verbalni, akustički, vizuelni ili bihevioralni jezik i, svakako, u odnosu na svet.<sup>270</sup> Jer, propozicija, pojam i koncept nisu još “tu” dok su u mojim mislima, ali kada su tu, oni su *tu* samo posredstvom jezika, odnosno u jeziku koji ih odlaže (*différance*) od “tu” u “tamo”, zapravo, u *tamo* i *tada*. Zato je moj, kao i svaki drugi napor usmeren ka zasnivanju teorijskog predočavanja *bilo čega*, pa i *performans umetnosti*, uhvaćen u zamku odnosa potencijalnosti i odloženosti.

I u aristotelovskom smislu pitanje o potencijalnosti je bilo pitanje o modalitetima egzistencije *nečega* kao potencijalnosti.<sup>271</sup> Potencijalnosti propozicija, pojmova i koncepata o *performans umetnosti* pokazuju kako se može preći put u mišljenju od uspostavljanja i razumevanja jednog pojedinačnog “događaja” do *izvođenja* “opšteg pojma” *performans umetnosti*. Jedan pojedinačni događaj može izvesti, na primer, Stelarcovo<sup>272</sup> telo, raspeto i zategnuto čeličnim kukama koje probijaju kožu i održavaju ga lebdecim u određenom prostoru i intervalu vremena (*Event for Lateral Suspension*, 1978). Pojedinačni događaj može biti i ponašanje Brucea Naumana (1941) koji svira dok stoji na stolici u ateljeu ili hoda kroz atelje, povlačeći monotono gudalom po strunama violine (*Playing a Note on the Violine While I Walk Around the Studio*, 1968). A *izvođenje* opšteg pojma *performans umetnosti* odigrava se realizacijom potencijalnosti istorijsko-umetničke inter ili transdiscipline ili specifične kulturalne aktivističke prakse u mikro ili makrodruštvenim borbama za identitet ili za moć.

Interpretiranje bilo kog dela *performans umetnosti*, na primer, vodi kroz razvijanje složenih odnosa razmene i uticaja pojedinačnog-konkretnog događaja i univerzalnog potencijalnog pojma. U tom smislu, filozofsko-fenomenološki posmatrano, Stelarcova ili Naumanova “zamisao” je nešto što *izvire iz njih samih*<sup>273</sup> kroz događaj koji mora biti preveden posredstvom zastupnika<sup>274</sup> u misao, razumevanje i doživljaj drugog. Koncept je tada neka vrsta “sredstva” (*vehicle*) za pojmovno prevođenje stanja duha, svesti-podsvesni-nesvesnog, životne aktivnosti<sup>275</sup> ili iskustva u *projekat*.<sup>276</sup> Stelarcovo probadanje sopstvene kože i vešanje tela proizlazi iz njegove moći da konceptualizuje, na primer, svoju *životnu aktivnost* kao namerno izazivanje i podnošenje bola. On svoju *životnu aktivnost* konceptualno predočava i kao fenomen izvodi kroz formalne potencijalnosti *bihevioralnog teksta*.<sup>277</sup> Taj *bihevioralni tekst* potencijalno povezuje njegovu *životnu aktivnost* kao instrumentalni tekst sa drugim raznorodnim tekstovima kulture koji su takođe “tragovi” ili *tragovi tragova* drugih *životnih aktivnosti* i njihovih konceptualizacija iz kojih su se *izrodila* umetnička ili teorijska dela. Na primer, reč je o potencijalnosti koncepta bola koji može (*can [potere]*) biti i odlagani “bol” izneverenog Hrista na Caravaggiovoj slici *Izdaja Hrista* (1602), ili “bol” *mrtvog* Hrista na slici *Sahrana Hristova* (1602–04),<sup>278</sup> ili bol patnje/kao/erotskog uživanja junaka, koji govori u prvom licu u romanu Sacher-Masocha *Venera u krznu* (1870),<sup>279</sup> ili autorefleksivni bol, dat kao glas

265 Npr. o feminizmu, o rodnom identitetu, o nasilju, o univerzalnim simbolima zapadnog, o privatnom životu ili javnim prizorima egzotičnih, odnosno urbanih prostora na fotografijama.

266 Propozicijom se naziva još neizraženi sadržaj misli.

267 Pojmom se naziva čvrsto ili labavo hijerarhijsko uređenje propozicija, tj. hijerarhijsko uređenje sadržaja misli u jednu izdvojenu predodžbu.

268 Konceptom se nazivaju načini povezivanja pojmova po uzoru na povezivanja “termina” unutar jezika. Ali, koncept je nešto što se može izraziti ili nešto što je bitno za izraz poretka pojmova koji se odnose na nešto izvan mišljenja. Ovako definisan “koncept” je referencijalan i intencionalan. Referencijalan je jer postoji nešto izvan mišljenja na šta se odnosi mišljenjem. Intencionalan je jer je mišljenje usmereno na nešto izvan sebe.

269 O “potencijalnosti” videti: Giorgio Agamben, “On Potentiality”, iz: *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, Cal, 1999, str. 175–239.

270 Sistemsku složenost odnosa prema “svetu” razvija Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1997.

271 Giorgio Agamben, “On Potentiality”, str. 179.

272 Marina Gržinić (ed), *Stelarc*, Maska, Ljubljana, 2002.

273 Reči iz *njih samih* može da znači iz njihove “nutrine”: *duha, svesti-podsvesni-nesvesnog, životne aktivnosti, iskustva, odnosa body-mind* itd.

274 Zastupnici su materijalni, instrumentalni i pragmatički orijentisani *mediji*.

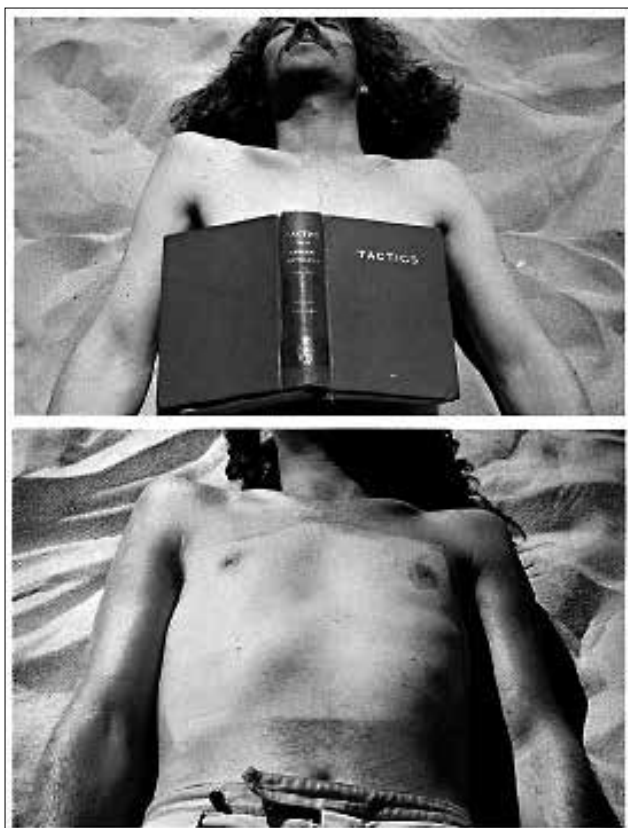
275 U daljem tekstu ću se služiti sintagmom “životna aktivnost” umesto ostalih navedenih. Razlog je njena dovoljna otvorenost, koja neodređeno ali ipak materijalistički-instrumentalno povezuje *body/mind* opoziciju u nekakav akcioni *fluks*. Ali, stvari su mnogo složenije, mada ih sada ostavljam po strani – videti: Jacques Derrida, *O duhu. Heidegger in vprašanje*, Analecta, Ljubljana, 1999, str. 7–137; ili William G. Lycan, *Consciousness*, The MIT Press, Cambridge, 1987.

276 *Projekat* je neka vrsta tekstualnog opisa i uputstva: sinopsis, scenario, dramski spis, dijagram, tekstualno-vizuelna dokumentacija, partitura, koreografsko pismo, verbalni izraz, propozicija ili skup izraženih propozicionih stavova.

277 *Bihevioralni tekst* se definiše kao ponašanje koje proizvodi, razmenjuje i “troši” značenje.

278 Leo Bersani, Ulyse Dutoit, *Caravaggio’ Secrets*, The MIT Press, Cambridge, 1998.

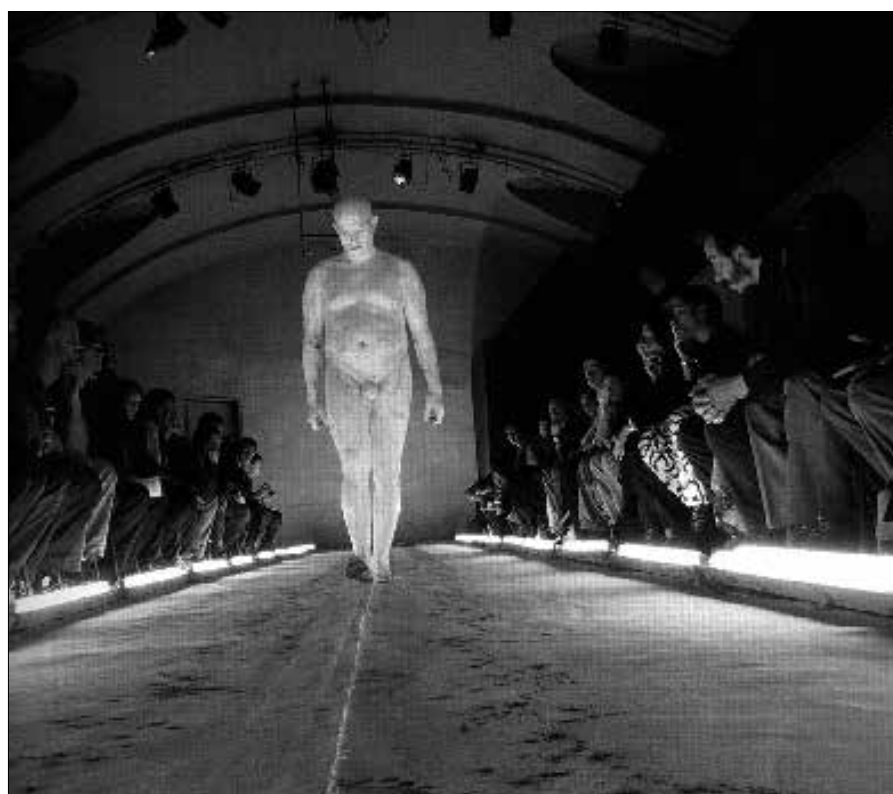
279 Leopold von Sacher-Masoch, *Venera u krznu*, Teagraf, Beograd, 2001.



Dennis Oppenheim, *Pozicija za čitanje za drugi stepen opekotine*, 1970.



Franko B., *Mleko i krv*, 2000.



Franko B., *I miss you*, 2000.

umirućeg tela od AIDS-a, u filmu Dereka Jermana *Blue* (1993).<sup>280</sup> Grubo rečeno, ako prihvatimo ovu dinamičnu shemu, tada *životna aktivnost* izvođača, uz podršku koncepta, biva dovedena u potencijalni “oblik” da *telom* bude izvedena u procesu ponašanja kao “fenomen”. Fenomen je ono što se čulno/telesno pojavljuje za *druga tela*, tj. za tela posmatrača/slušaoaca, koja ga prevode u koncept *životne aktivnosti* koja doživljava ili razumeva ospoljenu *životnu aktivnost* tela izvođača. S druge strane, Naumanovo neutralno instrumentalizovanje sopstvenog tela proizlazi iz njegove moći da konceptualizuje, na primer, svoju *životnu aktivnost* kao namerno deestetizovanje i poništavanje očekivane izražajnosti u kontekstu modernističkih identifikacija umetnika kao izvora autentičnih i pravih emocija. On lokalizuje svoj čin i ponašanje, ukazujući na to da prisutnost tela nije centriranje *žive* i *vitalne* prisutnosti. *Prisutnost* je efekat indeksiranja fenomena kao *traga*, kao trag brisanja traga. Odnosno, Nauman ukazuje na prelazak sa pozicije jakog subjekta kao “vrelog” izvora fenomena-dela u slikarstvu, a na primerima Pollocka ili Rothka, na poziciju neutralnog subjekta kao “hladnog” ponora *izvora* čina u delu. Posredstvom Stelarcovih ili Naumanovih izvođačkih umetničkih dela “ja”<sup>281</sup> doživljam i razumevam njihove životne aktivnosti ili barem *pojmovne predodžbe* tih *životnih aktivnosti*. Doživljam ih kroz *dinamiku događaja* koji *suočava naša tela* kao punktuacije u konkretnom perceptivnom, a to znači interaktivnom, vremenu i prostoru aktuelnosti. Složeni intersubjektivni i interaktivni odnos “njega” – izvođača i “mene” – posmatrača opstoji na uverenju da se događaj zaista dogodio. I, zatim, kroz konceptualno razumevanje: plan prezentacije pojma “bol” ili plan prezentacije pojma “infantilnost” postaju uporedivi i upotrebljivi za postavljanje *univerzalnog* filozofskog znanja o ljudskom subjektu kao subjektu bola ili subjektu infantilnosti. Bol Stelarca i infantilnost Naumana uvode se u igru potencijalnih predodžbi koje su instrumenti univerzalnosti. Jer, ja *sâm* ne mogu doživeti *sâm* Stelarcov bol – njegov bol postaje za mene *bol* tek potencijalnošću konceptualnih odnosa, a to znači odnosima sa mnogobrojnim konceptima *bola* Hrista, Sachera-Masocha, Jarmana i drugih. Hladnoća i neutralnost Naumanovog dela postaju, tek potencijalnošću konceptualnih odnosa, *hladnoća* i *neutralnost* za mene.

Naspram ovako postavljenog, logocentričnog<sup>282</sup> modela, od “izvora” do “ponora” mišljenja, moguće je postaviti i pro-dekonstruktivističku poziciju koja vodi od filozofskog ka teorijskom mapiranju interpretacija *performans umetnosti*. Po pro-dekonstruktivističkoj poziciji *koncept* se ne razumeva kao *izvor*<sup>283</sup> misli iz “životne aktivnosti” koja konstitutivno prethodi tekstu kao materijalnom, čulno dostupnom poretku znakova. Koncept se, naprotiv, sa pro-dekonstruktivističke i zatim razrađene teorijske pozicije, interpretira kao *materijalni tekst projekta* kojim se postavlja plan. Plan dovodi umetničko delo u odnos sa drugim umetničkim delima ili njihovim tekstualnim projektima koji su u složenim i višeznačnim odnosima sa drugim tekstovima kulture na očekivanom *mestu* mišljenja. Moguće je izreći jednu sasvim “tvrdu” postavku: “ja” nikada neću saznati šta Stelarc ili Nauman *autentično* ili *istinито* osećaju i misle kroz prezentaciju tela izloženog bolnim radnjama ili tela vođenog infantilnom namerom. Ne mogu znati šta svako od ovih umetnika namerava, žudi, oseća ili smišlja, odnosno, živi. Njihovo ponašanje nije verna slika ili očigledni izraz njihovih osećanja i misli, naprotiv, može se pretpostaviti da su njihove misli i osećanja potencijalne slike okružujućih, pomerajućih ili brujećih tekstova kulture. Mogu se Stelarcovim gestovima bola ili Naumanovim činovima infantilnosti pripisati bilo koje, znači arbitrarne, pojmovne predodžbene potencijalnosti indeksiranja: sadomazohizam, otuđenje, autoagresivnost, parahrišćanska ili paraderviška ekstaza, ironijsko ili ciničko ponašanje umetnika, *dematerijalizacija umetničkog dela*, transgresivnost u odnosu na kanone umetnosti i kulture, kršenje Zakona, provociranje Nad-Ja, decentriranja “izraza” kao uzroka *traga* u “izraz” kao efekat procesa *izvođenja* itd., itd. Stoga, moram se okrenuti pitanju: “Na koji način ‘ja’, kao posmatrač Stelarcovog ili Naumanovog *performansa*, identifikujem njihov ‘koncept’, tj. odnos izvedenog događaja i pretpostavljenog projekta?” Jedan odgovor može biti, na primer, sličan *deridijanskom*, mada Jacques Derrida nije sasvim odgovoran za njega.<sup>284</sup> Taj odgovor kaže da je događaj koji izvodi Stelarc neka vrsta materijalnog teksta<sup>285</sup> ili pisma (*écriture*) kojim se “fizički bol” ili “fiziološki bol” ili “namerno izazvani bol” ili “kontrolisani bol” ili “podnošeni bol” daju videti i razumeti. Oni se daju videti ili razumeti tek kao odloženi “bol” koji je iz konkretnog prostora nekazivog fiziologije/anatomije pokazan i doveden do nas pokaznom izrecivošću kontekstualizovanog i istorizovanog ponašanja umetnika. Ponašanje umetnika je neka vrsta *biheviornog teksta*, koji na materijalnoj granici (opni, koži) Stelarcovog tela gradi potencijalnosti koncepata.

280 Prema tekstu Marine Gržinić, “Hysteria: Physical Presence and Juridical Absence & AIDS: Physical Absence and Juridical Presence”, iz: Aleš Erjavec (ed), “The Seen – Le Vu” (temat), *Filozofski vestnik*, št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1996, str. 51.

281 Uporediti: Luc Ferry, Alain Renaut, “Subjectivity After Its Deconstruction”, u: “Return to the Subject”, iz: *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990, str. 220–227; i Peter Hallward, “Subject and Event”, iz: *Badiou – a subject to truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 107–151.

282 Žak Derida: “Metafizika – bela mitologija koja skuplja i reflektuje kulturu Zapada: beli čovek uzima sopstvenu indoevropsku mitologiju, svoj *logos*, to jest *mythos* vlastitog idioma, kao univerzalni obrazac za ono što on još sme htenjem da nazove Razum”, iz: “Bela mitologija”, u: *Bela mitologija*, Svetovi, Novi Sad, 1990, str. 13.

283 O logocentrizmu videti u: Žak Derida, “Postavke (Razgovor sa Žan-Luj Udebinom i Gij Skarpetom, 1971)”, iz: *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, str. 45–52.

284 Moć Derridinog mišljenja je upravo u tome da on izbegava da govori o nekom usmerenom ili homogenom tekstu, već je pre reč o izbegavanju “odgovora” ili, tačnije, odlaganju odgovora. Uporediti: Žak Derida, *Razgovori*, str. 8, 48–49, 68.

285 Materijalni tekst ili materijalno tkanje je *izvođenje* uspostavljanja značenjskih odnosa.



Yasumuasa Morimura, *Doublemage (Marcel)*, 1988.



Orlan, *Sveprisutnost*, 1993.



Ron Athey, *Mučenik i Svetac*, 1993.

Pri tome, ponašanje umetnika jeste i nekakav tekst odlaganja<sup>286</sup> onoga što se čulno ne da videti i verbalno iskazati. Ponašanje umetnika, kao *bihevioralni tekst*, upućeno je prema našoj inteligibilnosti koja postoji kao *mašina* za poređenje tekstova i koja povezuje “tekst” sa *tekstom* u poredak koji čini potencijalnim razumevanje uspostavljanja značenja o bolu. Bola nema za mene kao gledaoca bez tekstualnih poređenja *bihevioralnih tekstova* drugih umetnika. Ti tekstovi ukazuju na to da je njegovo telo u *stanju bola* tek kada su u poređenju sa drugim *bihevioralnim tekstovima* o “telo pod bolom” i verbalnim tekstovima koji lociraju ili opisuju ili interpretiraju “ono unutrašnje bola” ili sa mojim naučenim i stečenim identifikacijama bola. Za mene, koji gledam telo u bolu, bol nije efekat nekakve autentične *indukcije* ili *aure* (sic!) koja od njega prelazi na mene, već je ono što neodređeno nazivamo “autentičnom *indukcijom*” Stelarcovog bola ili podnošenja bola tekstualna konstrukcija kroz koju se Stelarc i ja identifikujemo. Mi se identifikujemo sa tekstom “bola” ili tekstom o odsutnom bolu u jednom režiranom trenutku postavljenog tela i pripremljene scene da se telo vidi kao telo pod pokazivanjem bola, telo pod pokazivanjem trpljenja bola ili telo pod pokazivanjem kontrole bola ili telo pod pokazivanjem odsutnosti bola. Tu se radi o pripremi scene za odnos tekstova koji se odnose na *izvođenje* fenomena.

Fenomeni su pokazni instrumenti situiranja *izvođenja* odnosa između njega (Stelarca) i mene (gledaoca) u odnosu na situirajuće tekstove kulture. Fenomena nema bez teksta, a tekst funkcioniše u bihevioralnom prostoru i vremenu kao čulno dostupni fenomen. Drugim rečima, kao da moramo preći put ka uspostavljanju i razvijanju “narativa”<sup>287</sup> koji čini smisaono situiranim pojedinačni izvedeni događaj u okružju koje tim narativom postaje čitljiv funkcionalni kontekst. Pokazivanje i izricanje su, u ovom kontekstu rasprave, veoma *prožete* aktivnosti, barem na nivou očekivanja učinka za izvođača i posmatrača. Stvarnost Stelarcove situacije, koja za njegovo telo nije fikcija<sup>288</sup> ali je kroz fikciju identifikovana, za mene jeste dobro režirana i time odlagana “fikcija” koja, iako možda boli njega, postoji kao kulturalno uokvirenje našeg intersubjektivnog odnosa razmene razumevanja “tekstova-bola”. Razmena razumevanja, pri tome, nije odnos “nutrina” kao *životnih aktivnosti*, već spoljašnjih kontekstualizovanih i interventnih tekstualnih potencijalnosti koje čitamo kao “govor” ili “izraz” nutrina ili izvedeni narativ. Stelarcov bol ili ne-bol su za mene tek fiktionalne konstrukcije kao efekti složenih intertekstualnih odnosa koji imaju i izvesne/neizvesne relacije ka njegovim životnim aktivnostima, stanjima ili prisutnostima.

S druge strane, Naumanov *performans*, tj. njegovi *performansi* iz šezdesetih,<sup>289</sup> identifikuju se kao *izvođenja* infantilnog ponašanja umetnika (hodanje po zadatoj geometrijskoj konturi, monotono sviranje jednog tona na violini, ponavljanje jedne telesne radnje, pravljenje grimasa, dodirivanje ili poigravanje testisima, premazivanje tela uljem koje sjaji ili bojom koja blešti) u tekstualnom okružju koje se provocira i dovodi pod sumnju. Njegovo ponašanje je tekst-simptom: tekst na kome se odigrava klizanje značenja totaliteta potencijalnosti. Naumanovo *izvođenje* se ne identifikuje kao *autentično* ili *istinито ljudsko* činjenje iz sebe, kroz sebe i za sebe. Ono je provokativno i bihevioralno postdihanovsko<sup>290</sup> pozicioniranje. Naumanovo *izvođenje* je taktičko intervenisanje unutar definisanih značenjskih, vrednosnih, individualno egzistencijalnih i društvenih horizonata modernističke umetnosti i njenih sublimnih, estetskih i etičkih kriterijuma koji *lebde* u atmosferi zapadne dominantne kulture. Njegov hod izgleda kao pojedinačni, sasvim lokalizovani i fragmentirani čin koji se ne da univerzalizovati. Umetnik svoj univerzalno orijentisani *stvaralački čin*<sup>291</sup> zamenjuje “hladnom” i “neutralnom” pojavnošću ponašanja koje, odsutnošću dramatične izražajnosti ili reprezentacije, ukazuje na “politiku” umetnikovog ponašanja. Reč je, u Naumanovom delu, o politici ponašanja, a ne o izražajnoj snazi ponašanja. Zato se, u post-dekonstruktivističkom teoretizujućem smislu, može govoriti o *performans umetnosti* kao tekstualnoj proizvodnji kojom se izvode “tekstualni” uzorci ponašanja, govora, dokumentovanja koje umetnik izvodi i upisuje na mesto očekivanja “ideje”.<sup>292</sup> *Ideja* dela prema delu jeste neka vrsta *obećanja teksta* željenom ili, tek, očekivanom izvoru čina u ljudskim mislima ili *višim sferama duha* (ma šta to značilo). Misao nije *izvor* već je koncept *izvora*, postavljen tekstom kao ono što je odmaknuto od prisutnosti, mada kao da upravlja njom. I tu se pojedinačnost (tu-i-sada) i univerzalnost (uvek-i-svuda) suočavaju. Čin umetnika kao fenomen jeste događaj tu-i-sada. Čin umetnika kao tekst u odnosu na druge tekstove kao da postavlja pitanje ne samo tog čina, već i čina drugih činova, tragova činova, *tragova tragova* od činova koji su prepoznatljivi kao tekstovi – i taj odnos je intertekstualan.<sup>293</sup> Jedan tekst, ma kakav bio njegov materijalan poredak,<sup>294</sup> proizvodi se samo u transformisanju nekog drugog teksta: “Ništa, ni u

286 Odlaganje se može razumeti kao situiranje, vremensko produžavanje, prenošenje, razlučivanje u vremenu, indeksno smeštanje i premeštanje.

287 Narativ je uređena, lokalizovana i upotrebljena priča koja *preobrtce* događaj u iskaz o događaju i time događaj klasifikuje kao naše poznavanje ili znanje o fenomenima.

288 Fikcija je odnos efekata koje jedan događaj omogućava i čini potencijalnim u odnosu na tekstove kulture.

289 Bruce Nauman – *Werke 1965 bis 1972*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1973.

290 Uporediti: Martha Buskirk, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect – Essays, Interviews, Round Table*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

291 Pod stvaralačkim činom ovde razumem slikanje slike na način kao što priroda stvara svet (Pollock) ili pokazivanje sebe kao drhtaj bića u užasu postojanja (Munch).

292 Termin *ideja* žargonski se upotrebljava za zamisao ili koncept umetničkog dela, mada kroz naslage tragova različitih značenja (funkcija, upotreba) postoji i referenca ka metafizičkom platonovskom viđenju “ideje”.

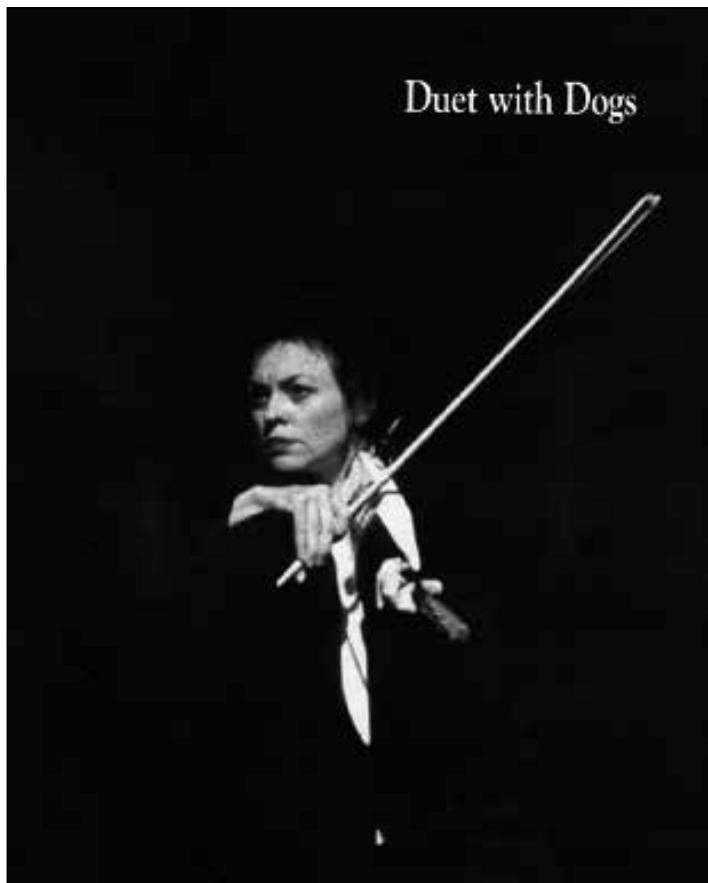
293 Polaznu shemu intertekstualnosti eksplicira Derrida u intervjuu sa Julijom Kristevom, “Semiologija i gramatologija”, iz: *Razgovori*, str. 25–26.

294 Materijalni poredak identifikujem od tela, preko slova, od ekranskih slika.





Irwin, *NSK garda*, 1998.



Laurie Anderson, sa evropske turneje, 1989.



Laurie Anderson, *Ožičena za svetlost i zvuk*, 1983.

elementima ni u sistemu, nigde i nikad nije naprosto prisutno ili odsutno. Svuda su samo razlike i tragovi tragova”.<sup>295</sup> Pri tome, misao već deluje za nas kao *izvor* i tekst uvodi u alegorijski poredak mimezisa nutrine ili izraza nutrine. Dekonstrukcijom se relativizuje binarni odnos nutrine i spoljašnjeg, odnosno koncepta i dela. Pokazuje se da koncept i delo nisu suštinske opozicije (+ naspram –, i obratno), već da je odnos koncepta i dela izveden tekstualnim razmenama u polju tekstova čije efekte prepoznajemo kao “nutrinu” ili “životnu aktivnost”, odnosno kao spoljašnjost ili delo (situaciju, događaj). Uloga teksta je paradoksalna: otvara telo ka konceptu i koncept odvaja od tela, tekstualno ga odlažući u fikcionalni prostor pripovedanja i znanja o *performans umetnosti*. Zato je mnogo toga iz istorije *performans umetnosti* dato kao dokument,<sup>296</sup> a to znači odloženo/reprodukovano i posrednički posredovano “od” gesta, čina, akcije ili ponašanja umetnika. Delo *performans umetnosti* uvek je trag od *traga* u beskrajnom premeštanju tragova, mada, gotovo uobičajeno, izgleda kao aktuelni autentični čin tu i sada. Čin je uključen u trenutnu, prolaznu i odlažuću prisutnost za druge tragove kulture, istorije i individualnog iskustva. *Performans umetnosti* se ukazuje kao mapiranje heterogenih bihevioralnih praksi i ukazivanje rubnosti i sekundarnosti bola ili infantilnosti kao traga među tragovima, a ne kao *živog* ili *životnog* svojstva među svojstvima u odnosu na utvrđene dominirajuće kanone o *mimezisu* i o *ekspresiji* unutar zapadne umetnosti i kulture.

Čulne potencijalnosti se zasnivaju na pojmovnom pokazivanju kako se izvode i odigravaju, odnosno, dešavaju za telo ili pred telom u stvarnom ili fikcionalnom ili VR prostoru i vremenu, pojedinačna telesna *izvođenja performans umetnosti*. *Telesna situacija* je statični odnos, ili raspored, tela ili objekata u prostoru i vremenu. Situacija se može interpretirati kao zamrznuti događaj, izabrana i izvađena sekvenca iz *fluksa*<sup>297</sup> događanja, sugerisana odsutnost “procesa”, nepokrenuti događaj ili, možda, završeni događaj itd. *Događaj (Ereignis, Event)* je začinjanje, nastajanje, trajanje, delanje, činjenje, završavanje, beskrajno ponavljanje, monotono ponavljanje, kontinuirana metamorfoza, diskontinuirano premeštanje, ubrzano delovanje, odlaganje u vremenu i prostoru, usmeravanje na objekt žudnje, gubljenje objekta identifikacije itd.<sup>298</sup> Potencijalnosti pojave *performans umetnosti* uspostavljaju odnos između samog doživljaja događaja i pojmovnog predočavanja događaja i doživljaja događaja. Ljudsko telo je, najčešće, nosilac ili izvršilac radnje u *performans umetnosti*, takođe, ljudsko telo je uvedeno i u proces recepcije *događaja*. Međutim, telo nije nikada *samo telo*, čak ni onda kada umetnik teži da pokaže samo telo kao telo u igri preobražaja metaforičnih figuralnih posredovanja u doslovnost prisutnosti. Kada Dennis Openheim (*Reading position for a Second Degree Burn*, 1970) izlaže svoje svakodnevno telo kao “mesto” ili kada Franko B. (*I Miss You*, 2002) iznosi samo, belo, krvavo nerefirajuće telo na manekensku pistu, redukujući mnoštvo značenjskih potencijalnosti tela, oni ne dolaze do “samog tela”. Openheim i Franko B. (1960) telo upotrebljavaju kao *instrument* ili *mašinu* čulnog pokazivanja, a to znači kao mašinu za proizvodnju potencijalnih odnosa tela i objekta, tela i prostora, tela i vremena, tela i tela. Telo je tek obećana *figura* koja pomaže da se usredsredimo na “samo telo” koje nikada nije na jednostavan način prisutno tu i sada kao samo telo.

Sa semiološkog gledišta, *prisutnost tela* je potencijalni odnos, označiteljski odnos, anticipacije za značenja tela i odlaganja tela kao nosača znaka u razmeni značenja tekstova. Svako telo je u polju preobražaja diskurzivnog polja i time jeste *figura*. Na primer, kad se u *performansu* puca iz vatrenog oružja i kad se ranjava Chris Burden (1946) (*Shoot*, 1971), on postaje neka vrsta tekstualnog *prepleta* za sva potencijalna značenja: autodestruktivnosti, mazohizma, fatalizma, doslovnog suočenja sa tim-tu bolom, urbanog besmislenog nasilja, zastupanja univerzalnog bola posredstvom individualnog bola, provociranja dozvoljenog ili nedozvoljenog, suočavanja sa opasnošću, američkom opsesijom oružjem itd. Njegov *bihevioralni tekst* se uvodi u *izvođačku mašinu* umnožavanja potencijalnih tekstualnih identifikacija unutar kulture. Bilo koji *performans* jeste tekstualna potencijalnost intertekstualnog suočavanja, razmene, zapravo *promiskuitetnosti* značenja koja kruže ili protiču oko onog telesno-bihevioralnog koje kao da izmiče svakom ili bilo kom iskazu. Semiološko gledište podvodi čulne utiske pod interpretativne multiplikacije značenja unutar režiranog događaja i nekontrolisanih umrežavanja “informacija” u kulturi. Semiološko gledište nam olakšava ili otežava komunikaciju i razumevanje u radikalnoj cenzuri fenomena ili, tačnije, prevodjenjem fenomena na poruku ili mnoštvo odnosećih poruka.

Sa tradicionalnog<sup>299</sup> fenomenološkog gledišta, *prisutnost tela* je priprema jedne osobite vrste susreta u kome “nešto” pokazuje sebe po samom sebi. Bihevioralno ljudsko telo, *koje je uvek nešto drugo u semiološkom smislu*, priprema se da bude pokazano kao *samo telo po sebi*. Telo, ma koliko bilo skriveno naslagama potencijalnih slučajeva, treba da omogući da se pojavi pred nama i za nas samo telo tu-i-tada. Očekuje se da se pojavi *samo telo* kao *kuća biča* iz nagog seksualnog tela Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964), iz artifičijelnih ciničko-birokratski maskiranih/demaskiranih tela

295 Intervju sa Julijom Kristevom, “Semiologija i gramatologija”, str. 26.

296 O ulozu dokumenta u savremenoj umetnosti videti: Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documentation”, iz: *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition*, Kassel, 2002, str. 108–114.

297 *Fluks* je protok ili tok događaja. Svaki događaj se gradi kao fluks. Svaka mašina proizvodi fluks.

298 Françoise Proust, “Kaj je dogodek?”, iz: “Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja” (temat), *Filozofski vestnik*, št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9–19.

299 Tradicionalno fenomenološko gledište je ono koje je sistemski ili parasistemski razvijano od Husserla, preko Heideggera, do Merlau-Pontyja.

postavljenih kao skulpture Gilberta i Georga (*The Singing Sculpture*, 1970), iz travestiranog multireferencijalnog tela umnožavajućih vizualizacija Yasumasa Morimure (1951) (*Double/age/Marcel*, 1988), iz kastriranog tela Boba Flanagana (1952–1996) (*Auto-Erotic SM*, 1989), iz operisanog i korigovanog tela/lica Orlana (*Omnipresence*, 1993), iz zaposednutog/zaraženog tela virusom Rona Atheyja (1961) (*4 Scenes in a Harsh Life*, 1994), iz paramitskog i pararitualnog tela Marine Abramović (*Balkan Baroque*, 1997), iz tela obične trudnice kao kuće drugog Valentine Cabro (1971) (*Ultra-Intro*, 2002) itd., itd. Tradicionalna fenomenologija u relativnosti i prividnosti svakodnevnog pojavljivanja traži *samo telo* kao fenomen, tj. kao ono što je pokazivanje-sebe-po-samom-sebi, a to znači jedna naročita vrsta susreta Nečega.<sup>300</sup> Taj susret, kao pravi izuzetni i autentični susret, obećan je i očekivan kao krajnji smisao umetničkog i estetskog čina unutar *performans umetnosti*.

Sa relativno novog<sup>301</sup> fenomenološkog gledišta, *prisutnost tela* je određena prelaskom sa semiotičkog predočavanja tela kao označiteljskih anticipacija figura na predočavanje efekata pojedinačnih tela. Odnosno, govori se o predočavanju događaja u kome je *ne-samo-telo* ili događaj koji je *izvođenje ne-samog-tela*. Sintagma *ne-samo-telo* znači da se “telo” ne pojavljuje kao *samo telo* iza naslaga pojava senki (Platon), pričina svakodnevice (Heidegger), diskurzivnih praksi (Foucault), tragova kulture (Derrida) ili tekstova istorije (Kristeva). *Telo* je “nešto” začinjūće, otpočinjūće, ono što čini i dela, proizvođaće ili ponašajūće između<sup>302</sup> mnogih potencijalnosti. Potencijalnosti nisu samo značenja, niti samo složeni identiteti, već su i čulne/telesne pojavnosti izvan kontrole u otvorenom i neodređenom svetu. Telo nije označitelj,<sup>303</sup> a to znači priprema za jedno slovo, jedan znak, jedan kōd, jednu reč ili jedan tekst – telo nije označitelj za utvrdljivo značenje koje će poslužiti iščitavanju identiteta tela. Telo je bihevioralna *mašina* u kojoj *fluksevi sadržaja*<sup>304</sup> i *izraza*<sup>305</sup> pojavljivanja i posredovanja tela tu-i-tamo-tada, ovde-i-sada ili tu-između ne zavise od označitelja. Tela su za nas, najčešće, *tela-između*. Ona su uhvaćena u događanju doživljaja, komunikacija i fizičko/čulno/telesnih suočavanja *flukseva* presečenih potencijalnostima koje postoje i vode različitim neuporedivim registrima prepoznavanja i identifikovanja tela. Svako pojedinačno telo je u mnogostrukosti<sup>306</sup> preseka različitih *flukseva*: tokova pojavljivanja i odvijanja. Nema tela jednog ili baš tog centriranog identiteta. Pojedinačno telo je, istovremeno, u različitim identitetima: rasnim, etničkim, rodnim, klasnim, generacijskim, profesionalnim itd. Primenjeno na tradicionalnu fenomenološku terminologiju, *fluks* bi bio “proizvedeni fenomen u odvijanju” koji se menja, zapravo odlaže, potencijalno bez prestanka. U tom smislu *performans* Laurie Anderson *Stories from the Nerve Bible* (1992–93) je složena multimedijalna mašina proizvodnje telesnih-audio-vizuelnih<sup>307</sup> slika na koncertno-ekranskom podijumu. Tu se ne pojavljuje, na primer, *jedno telo*: telo Laurie Anderson. Pojavljuje se mnoštvo istovremenih multiplikacija. Pojavljuje se svetlosno, neonsko, puteno, rodno, politično, privatno, javno, ekonomsko, entropijsko, ekspanziono, iluzionističko ili doslovno, zatim rokero, *performersko*, arti-dizajnirano ili izgubljeno u svetu, decentrirano u ljudskoj prisutnosti i medijski odloženo, a to znači – otuđeno telo. Scenska mašina proizvodi *flukseve* tela. Laurie Anderson<sup>308</sup> nije slikarka/skulptorka koja izlazi na scenu i nudi publici svoj umetnički slikarsko-skulptorski čin kao javni scenski događaj. Ona prividno ili, čak možda stvarno, napušta “profesiju” vizuelnog umetnika kao proizvođača objekata i ulazi u kontekst scenskog i medijskog *izvođenja* popularne muzike. Ona postaje *performans* umetnica, kompozitorka, izvođačica, pevačica, rediteljka.<sup>309</sup> Laurie Anderson preuzima i ostvaruje kompetencije *super rok zvezde* i realizuje se u tom domenu koncertima, spektaklima, video spotovima, singl i LP pločama, CD-ima, intervjuima itd. Ona dizajnira *androginu* artificijelnu figuru pevačice-izvođačice na sceni i u medijskim prikazivanjima. Ona je rok zvezda koja održava izvesne intelektualne i umetničke reference prema vizuelnim umetnostima i odgovarajućim institucijama sveta umetnosti, pošto izlaže dokumente sa koncerata, proizvodi dela, objavljuje privatne dnevnik, piše pro ili para ili autoreferencijalne teorijske spise, realizuje složene interdisciplinarne

300 Po Martinu Heideggeru: “Zbunjujuća raznovrsnost *fenomenā*, koji bivaju imenovani nazivima fenomen, pričin, pojava, puka pojava, dade se razmrsiti samo ako pojam fenomen bude od početka razumljen kao: Pokazujuće-se-samo-po-sebi/“”, u: “Pojam fenomena”, iz: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 34.

301 Relativno novo fenomenološko gledište je ono koje je anticipirano i obećano iz kritičkih problematizacija “jezičkog obrta” izvedenog u strukturalizmu i ranom poststrukturalizmu u spisima poznog Lacana, Lyotarda, Deleuzea i Guattaria, Badioua, Judith Butler i dr.

302 Gilles Deleuze i Félix Guattari zapisuju da je jedini način da se napuste dualizmi, na primer, dualizam *body-mind* ili dualizam značeće-bez-značeće, da se bude između, da se prolazi između, da se uspostavi intermeco. Videti: “Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...”, iz: *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002, str. 277.

303 Ovde je reč o neizvesnoj primeni kritike označitelja koju uspostavlja Guattari u intervjuu Catherine Backes-Clément (1972), “Gilles Deleuze and Félix Guattari on Anti-Oedipus”, iz: Gilles Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 21–22.

304 Sadržaj je ono što telo pokazuje i/ili saopštava. Sadržaj je upućen intelektu, pa time i komunikaciji.

305 Izraz je ono kako telo pokazuje i/ili saopštava. Izraz je upućen telu, pa time i dejstvu.

306 Peter Hallward ukazuje, pozivajući se na Badioua, da je centralni problem današnje filozofije artikulacija mišljenja imanentnog mnogostrukosti, u: “Badiou’s Ontology”, iz: *Badiou – a subject to truth*, str. 81.

307 O logici tehnomedijskog *izvođenja* Laurie Anderson videti: Johannes Biringer, “Returning to the Body with Memories and screen Lives”, iz: *Media & Performance – Along The Border*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, str. 63–72.

308 Laurie Anderson – *The Record of the Time – Sound in the Work of Laurie Anderson*, Musée d’Art Contemporain, Lyon, 2002.

309 Videti: u intervjuu Williama Duckwortha sa Laurie Anderson izjavu: “Vidim sebe pre kao rediteljku, povremeno kao izvođačicu i kompozitorku, pre nego umetnicu *performans umetnosti*”, u: *Talking Music*, Da Capo Press, New York, 1999, str. 384.

*performanse*.<sup>310</sup> Zapravo, ona se pojavljuje u sličnom domenu konstruisanja identiteta višemedijskog umetnika kao što su Yoko Ono, David Bowie (1947), Brian Eno (1948), pa i Joseph Beuys. S druge strane, ona je postala rok zvezda izlazeći iz konteksta elitne i eksperimentalne vizuelne umetnosti.

Andersonova je napustila kontekst vizuelnih umetnosti u određenom istorijskom trenutku. To je bio trenutak kada je odnos sveta visoke i sveta popularne umetnosti i kulture postao relativan,<sup>311</sup> kada su granice visoke umetnosti i popularne umetnosti postale veoma propusne obostranoj razmeni konstrukcija identiteta, oblika prikazivanja i proizvodnja-razmene-potrošnje estetizovane kulturne atmosfere. Radeći sa relativnim odnosima elitne i popularne umetnosti, ona uspostavlja postsituacionističku poziciju<sup>312</sup> *biti-između*. A *biti-između* znači biti između: sveta individualne umetnosti i industrije zabave, američke umetnosti kao popularne i evropske umetnosti kao elitne, američke umetnosti kao proizvodno-estetske i evropske kao stvaralačko-estetske, umetnice i zabavljačice, muške i ženske figure predočavanja rodnog identiteta, prirodnog i artificijelnog *bića/organizma*, scenske i ekranske figure/tela, itd. Ona kao rok pevačica pažljivo razvija identitet intelektualne i *arti*-rok zvezde koja očekuje od slušalaca/gledalaca intelektualni i kritički angažman. Intelektualni angažman podstiče višemedijskim "slikama" i višemedijskim posredovanim "narativima" koji su pojačani i orijentisani *izvođenjima* verbalnog<sup>313</sup> *performansa*, artificijelnim scenskim dizajnom kao okruženjem ponašanja izvođača, obradom zvuka ljudskog glasa i muzičkih instrumenata, konstruisanjem svetlosnih prizora i postavljanjem prostornih audio-vizuelnih slika. Ona o sebi, tačnije, o svom telu, govori kao o "vozilu"<sup>314</sup> (*vehicle*), ukazujući na sebe kao na scensko-medijsko pokretanje mikromnoštava, mikromašina, želećih mašina, molekularnih formacija u *fluksu*, u presecima *flukseva* itd. itd. Njen rad bi bio tek jedan od mnogih slučajeva u istoriji *performans umetnosti* kada bi se posmatrao samo kao prelazak ili prenos iz elitne oblasti *izvođenja* u drugu oblast, u oblast popularne *izvođačke* umetnosti. Međutim, postoji i potencijalnost višeregistarskog interpretiranja njenog rada. Bilo kom njenom koncertu-spektaklu<sup>315</sup> moguć je pristup – potrošački, rokersko-uživalački, pop-rok-identifikaciono ili *arti-fensi* ili intelektualno pro ili para-kritičko-teorijski. Ove varijante su na uporednim simultanim nivoima izvedenog multimedijalnog događaja, kao umetničkog dela, između visoke i popularne kulture.

Ali, ako se njen umetnički rad posmatra na osnovu kriterijuma dišanovske tradicije rada sa "gotovim" (*ready made*) fenomenima, tada se može govoriti da svaki koncert-spektakl koji izvodi Laurie Anderson, sa velikom suizvođačkom i tehničkom ekipom, pred brojnom publikom, ima dva neuporediva nivoa strukturiranja fenomena: (1) prvi nivo je nivo koncerta-spektakla, koji je tipičan za bilo koji super rok koncert, sa karakterističnom publikom, njihovim ekstatičkim ponašanjem i bihevioralnom participacijom i (2) drugi nivo je nivo *odnosa* vizuelne *performans* umetnice, koja svoj egzistencijalni, bihevioralni i profesionalni "život" postavlja kao simulakrum rok zvezde u realnom sistemu pop-rok muzike kao industrije zabave. Ako se prihvati ovaj drugi nivo rada, tada je moguće uočiti da njen rad "postoji" kroz *izvođenje* složenih intervencija na institucionalnom sistemu industrije zabave. Institucionalni sistem zabave ne može se direktno percipirati gledanjem/slušanjem koncerta-spektakla, već inteligibilnim-kritičkim interpretativnim mapiranjem odnosa različitih događaja koncerta-spektakla sa širim "okvirima" kulture, tj. dejstva industrije zabave. Jedan nivo je nivo fenomena telesnog *izvođenja* u konkretnom prostoru i vremenu u okviru društvenih institucija popularne kulture, a drugi nivo je diskurzivno *izvođenje* makroprojekta ili makropolitike na institucijama, statusima i funkcijama popularne kulture. Laurie Anderson, sinhrono, u jednom delu interventno radi sa dve različite pojavnosti *izvođenja*. Ona radi sa višemedijskom pojavnošću scenskog *izvođenja* i sa potencijalnim pojavnostima političko-institucionalnog *izvođenja*. Njen rad je "ontologija mnoštva", jer istovremeno postoji u različitim, gotovo neuporedivim registrima recepcije: konkretnom prepuštanju muzici, svetlu ili slikama na koncertu i inteligibilno-kritičkom i reflektujućem razumevanju industrije zabave kao proizvodnje "političkih objekata". Status publike, na primer, u njenom radu je višeznačan. Publika je ona ciljna grupa kojoj se ona zavodnički obraća, nudeći joj uživanje. Laurie Anderson im se obraća kroz multimedijalni koncert-spektakl. Publici ona, istovremeno, služi kao zabavljačica, a ona publiku upotrebljava kao objekt ili simptom testiranja sistema institucija popularne kulture. Ali, ona publici nudi i konceptualnu i metakritičku potencijalnost razumevanja simulakruma koje ona izvodi na institucijama popularne kulture, u njima ili kroz njih. Ovako postavljena fenomenologija mnogostrukosti u analizi *performans umetnosti* jeste interpretativno traganje za načinom na koji se u *performans umetnosti* uspostavlja nešto što deluje i što se opire direktnom kodiranju ili uspostavljanju značenja. Opiranje kodiranju ili izvođenju poruke deluje kao složena višeregistarska *atmosfera* koju, sasvim neoprezno, mogu

310 Laurie Anderson, "From For Instants", iz: Alan Sondheim (ed), *Individuals: Post-Movement Art in America*, A Dutton Paperback, New York, 1977, str. 69–83.

311 Frederic Jameson, "Kulturalna logika poznega kapitalizma", iz: *Postmodernizam*, Analecta, Ljubljana, 1992, str. 5–56.

312 Za situacionizam je bila bitna anarhistička poznomodernistička pozicija kritike i subverzije *društva spektakla*. Za postmodernu kulturu je svojstveno preuzimanje funkcionalnih uloga "između" kritičke i apologetske umetničke prakse. Postmoderni umetnici nisu anarhistički težili da razore *društvo spektakla*, već su sprovodili dekonstrukciju ili relativizaciju potencijalnosti hegemonije medijske industrije zabave. Videti: Guy Debord, *Društvo spektakla*, Anarhija / blok 45, Beograd, 2003.

313 Njeni verbalni performansi su zasnovani na pričanju porodične, autobiografske, intimne ili političke priče.

314 Laurie Anderson, *Empty Places – A Performance*, Harper Perennial, New York, 1991.

315 Npr. performansi: *United States* (1979–1983), *Wired for Light and Sound* (1983) ili *Stories from the Nerve Bible* (1992–93).

nazvati *egzistencijom*. U tom smislu, dela *performans umetnosti* su neidealne sheme obećanja mnogostrukosti, samo da navedemo neke primere: Warholova institucija rada-i-zabave *Factory* (šezdesete–sedamdesete), Beuysova zamisao “socijalne skulpture” kao direktnog političkog delovanja (sedamdesete), Cageov radiofonski *performans Roaratorio: An Irish Circus* (1983), Wilsonova višedelna heterogena i kao celina neizvodljiva predstava *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (1984), koreografija Anne Terese De Keersmaeker *Ottone Ottone* (1988), vizuelni i zvučni višemedijski spektakl Beryl Korot (1945) i Stevea Reicha (1936) *The Cave, Act 1: “Who is Sarah?”* (1993), opera Philipa Glassa sa filmom *La Belle et la Bête* (1995), simulakrumski projekt NSK nazvan *NSK Guarda* (1998–2000) itd.

Zamisao *izvođenja* se ne može posmatrati ni kao neposredna, ni kao izvesna, ni kao homogena jedinica (*unit*), alatka (*tools*), nosilac (*drive*) ili sprovodilac (*vehicle*) uspostavljanja “dela” *performans umetnosti*. Zamisao *izvođenja* se ne može opisati isključivo performativnim funkcijama.<sup>316</sup> *Izvođenje* je način davanja<sup>317</sup> reference u odnosu na iskaz,<sup>318</sup> ali i ono izvan govora, slike, tela ili pojave. Takođe, *izvođenje* je i sistem/praksa<sup>319</sup> interpretacija koje se uspostavljaju između konkretizacije svakog pojedinačnog čina u odvijanju i njegovog okružujućeg značenja, koji ga kao diskurs<sup>320</sup> ili pomoću diskursa otvara potencijalnostima kulturalnih identifikacija. Pri tome, “interpretacija” nije jasan ili jednoznačan verbalni iskaz o orijentaciji fenomena u polju diskurzivnih potencijalnosti, naprotiv, ona je otvaranje heterogenih potencijalnosti koje nekada deluju kroz izvodljiva značenja (tekst-znak-značenje), a, najčešće, deluju kao izvedena atmosfera potencijalnih značenja oko tela u događaju. Diskurzivne potencijalnosti se zasnivaju na učincima iskazivosti, tj. zastupanja dela *performans umetnosti* kao tekstualnog/intertekstualnog, materijalnog, okružujućeg poretka u kulturalnim kontekstima. Zato *izvođenje* postoji kao *rez* i *jaz*, ali i spona i prespojka, između fenomena koji se odigravaju kroz telo i diskursa koji telo u *vrtlogu* potencijalnosti premešta iz jednog u drugi kulturalni registar identifikacija.

*Izvođenje* se u dramskom teatru odigrava u diskurzivnom polju motivisanja *izvođenja* kao semantički situirane scensko-bihevioralne interpretacije. A to znači, hegelovski rečeno, da je *izvođenje* motivisano *počuljnjanje* polaznog verbalnog teksta kao potencijalnog referencijalnog teksta za scenski bihevioralni događaj. Jedan dramski tekst prelazi<sup>321</sup> preko scenskog tela, koje postaje figura, da bi potencijalno referirajući drugim tekstovima kulture učestvovao u konstituisanju predodžbi realnog ili fantazmatskog. Takvo fikcionalno realno i takvo fikcionalno fantazmatsko su efekti koji pokazuju svoj, lakanovski rečeno, *manjak* u odnosu na izmičuće realno i fantazmatsko u svetu. *Izvođenje* je funkcija komunikacijskog obraćanja i mimetičkog predstavljanja/ili/prikazivanja potencijalnog horizonta prezentacije dela. *Izvođenje* se u *klasičnoj* muzici odigrava u diskurzivnom polju motivisanja *izvođenja* kao muzičke – tehničke interpretacije, tj. vokalne ili instrumentalne prezentacije suočene sa diskurzivnim potencijalnostima izvornog notnog, partiturnog teksta. *Izvođenje* u muzici je, najčešće, proces komunikacije koji prikriva svoje komunikacijske efekte, predočavajući ih kao efekte izražavanja nekomunikacijskih emocija. *Izvođenje* u ekspresionističkom graničnom-ali-još-dramskom teatru odigrava se u diskurzivnom polju postavljanja *izvođenja* kao interpretacije, počuljnjenja izvornog verbalnog teksta kao izražajnog ili telesno delujućeg teksta ili, u idealnom slučaju, fenomena kao *same pojavnosti dejstva*. Ekspresionističko *izvođenje* je funkcija delujućeg idealiteta ospoljenja unutrašnjeg kao nekomunikacijskog traga. *Izvođenje* u fizičkom teatru ili, šire, u postdramskom teatru, odigrava se u diskurzivnom polju provociranja kanona *izvođenja* kao interpretacije polaznog konceptualizovanog bihevioralnog<sup>322</sup> fenomena-posle-teksta. U svakoj od ovih koncepcija *izvođenja* “diskurzivno polje” ima funkciju uokvirujućeg “regulatora” uspostavljanja legitimnosti za *izvođenje* pojedinačnog telesnog čina ili ponašanja. U svakom od ovih slučajeva *diskurzivno polje* je potencijalnost univerzalizujuće i specificirajuće situiranosti u kulturi. Ali, *diskurzivno polje* je i potencijalnost razumevanja zapadnog hegemonog stanovišta kao univerzalnog horizonta za specificiranu i individualizovanu *izvodljivost*, a to znači komunikacijsku ili estetsku realizaciju orijentisanog pojedinačnog telesnog gesta, čina, akcije ili ponašanja.

U *performans umetnosti* je, sve ovo opisano, moguće na sličan način kao i u naznačenim primerima-shemama dramskog, ekspresionističkog, fizičkog/postdramskog teatra ili muzičkog izvođaštva, ali tada to nije karakteristično

316 Performativnim se, najgrublje govoreći, naziva čin koji svojim izvršenjem u jednom očiglednom kontekstu uspostavlja značenja na osnovu naše/moje/vaše/tvoje situiranosti u tom poznatom kontekstu. Videti i uporediti: Aldo Milohnić (prir.), “Što možemo činiti riječima” (temat), *Frakcija* br. 5, Zagreb, 1997, str. 40–80; ili Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick (eds), *Performativity and Performance*, Routledge, New York, 1995.

317 Jaako Hintikka, “Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju”, *Treći program RB* br. 61, Beograd, 1984, str. 179.

318 Iskazivanje govorom, slikom, telom, ponašanjem.

319 Julija Kristeva sasvim precizno piše: “Terminu ‘sistem’ koji upotrebljavaju sovjetski semiotičari mi pretpostavljamo termin ‘praksa’ zato što se on može primeniti na nesistemske semiotičke komplekse, i zato što on ukazuje na uklopljenost semiotičkih kompleksa u društvenu aktivnost, posmatranu kao proces preobražavanja”, iz: “Ekspanzija semiotike”, *Treći program RB* br. 24, Beograd, 1974, str. 331.

320 Michel Foucault uvodi pojam diskursa u relaciji sa odnosima između iskaza; videti: Mišel Fuko, “Diskurzivne tvorevine”, iz: *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 36–44.

321 Ova zamisao *prelaženja* teksta preko tela razvija se u konceptima dramskog teatra od Aristotela, preko Lessinga, do Brechta – videti npr: Gotthold Efraim Lessing, “Trideset i drugi list – 18. avgust 1767”, iz: Vladimir Stamenković (prir.), *Teorija drame XVIII i XIX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, str. 264–266.

322 Na primer: ritualnog (Brook), rekonstruktivno-antropološkog (Schechner), arhitektonsko-aranžerskog ili produktivno-vizuelnog (Wilson, Fabre, Hrvatin).

za intencije uspostavljanja *performans umetnosti* kao inter ili transdisciplinarnе prakse među umetnostima. Ono što je karakteristično za one bitne i prelomne primere *performans umetnosti*, jeste da *izvođenje* ne zadobija legitimnost situiranjem u jasno definisanom ili tradicionalno situiranom diskurzivnom polju anticipacije, obećanja ili očekivanja “semantičke motivacije” odnosa između događaja, čina i verbalnog teksta unutar potencijalnog diskurzivnog polja. Naprotiv, *izvođenje* je konceptualno ili tekstualno kritičko problematizovanje ili prekidanje motivacijskog kontinuiteta u diskurzivnom polju. *Izvođenje* je eksplicitno i transgresivno intervenisanje u mnogostrukim heterogenim odnosima tela i teksta. To su odnosi između: (a) događaja kao dejstva ili *fluksa* fenomena i (b) događaja kao dejstva ili *fluksa* diskursa u proizvodnji slučajeva nepogodnih za konsistentnu klasifikaciju u kojoj se uspostavlja znak jednakosti između morfološkog i ontološkog identiteta ljudskog čina.

Zaključna teza jeste da *izvođenje* nije zbirni naziv za morfološki “po svojoj prirodi” različite akte, činove, gestove, ponašanja, odnosno postupke, procedure ili, čak, metode *izvođenja* ponašanja u umetnosti i kulturi. Definisane *izvođenja* kao morfološki različite procedure prikazivanja,<sup>323</sup> izražavanja,<sup>324</sup> konstruisanja,<sup>325</sup> simulacije<sup>326</sup> ili performativnosti<sup>327</sup> opisuju i objašnjavaju *izvođenje* kao polje heterogenih i neuporedivih “ontologija” ili, konkretnih “morfologija”. Na primer, u istoriji modernizma se *prikazivanje* i *izražavanje* tumače kao potpuno konfrontirane strategije i taktike *izvođenja* umetničkog dela. Modernistička revolucija redefinisanja statusa umetničkog dela se kod pojedinih umetnika (Kandinski, Artaud, Barba) i teoretičara (Croce, Greenberg, Barba, Danto) interpretira kao posledica prelaska sa strategije i taktike predstavljanja i prikazivanja na strategije i taktike izražavanja. Naprotiv, u postmodernoj teoriji se pokazuje (Oliva, Owens, Biringer) da je “izražavanje” specifičnа taktika *prikazivanja* unutar složenih istorijskih, postistorijskih ili transistorijskih taktika prikazivanja ili *mimezisa mimezisa* kao *celog* ili *ne-celog* metafizičkog horizonta. Razlozi za to su mnogobrojne argumentacije<sup>328</sup> koje idu za tim da pokažu da između “unutrašnje nužnosti” (na primer, po Kandinskom) i spoljašnjeg – materijalnog poretka dela ne postoji uzročno orijentišuća i povezujuća veza izražavajućeg ostavljanja traga.<sup>329</sup> Ponašanje umetnika u *performans umetnosti* nije *ospoljenje* unutrašnjeg u spoljašnji svet tragova od nutrina. Ponašanje umetnika u jednom *performansu* je bihevioralno prikazivanje koje kroz uvek-spoljašnje interpretativno tekstualno orijentisanje ukazuje i referira obećanim potencijalnostima traumatičnog, demonskog ili mentalnog. I zato, moja zaključna teza glasi: *izvođenje* je naziv za taktike regulacije i deregulacije orijentisanja pretežno bihevioralnog činjenja kao prikazivačkog, kao izražajnog, kao konstruktivnog, kao simulacijskog ili kao performativnog. Nije reč o različitim morfologijama *izvođenja*, već o načinima orijentisanja funkcije bilo koje procedure *izvođenja* u polju fenomena i polju diskursa. Drugim rečima, jedno specifično *izvođenje*, koje se prepoznaje kao prikazivačko, kao izražajno, kao konstruktivno, kao simulacijsko ili kao performativno, nije određeno svojstvima prikazivanja, izražavanja, konstruisanja, simulacije ili performativnosti, već funkcijama prikazivanja, izražavanja, konstruisanja, simulacije ili performativa. A “orijentacija” je postupak regulacije i deregulacije potencijalnosti bihevioralnih fenomena i tekstualnih potencijalnosti kao flukseva u nekom izabranom, podređenom ili nadređenom diskurzivnom polju. Na primer, Gina Pane u delu *Death Control* (1974) izlaže pogledu svoje telo/meso<sup>330</sup> po kome gmižu crvi.<sup>331</sup> Njen *performans* kao da izražava teskobu, morbidnost, strah od smrti ili prizivanje smrti, ali ona radi i sa složenim sistemima/praksama zastupanja tela u bolnim, smrtonosnim, nadražujućim ili kritičnim situacijama ljudske egzistencije. Diskurzivna orijentacija ponašanja *zahvata* njeno delo i situira ga ili ga premešta bez obzira na to što ja osećam njenu/ili/svoju grozu/teskobu/ili/strah.<sup>332</sup> Moja groza/teskoba/ili/strah je sugerisana mojim posmatranjem njenog lica sa crvima i mojim identifikacijama sa njenim licem kao licem potencijalne smrti. Dejstvo njenog dela nije dejstvo otvaranja njene nutrine kroz telesni interaktivni akt, već pojavno i diskurzivno orijentisanje funkcija *izvođenja* ka situiranju telesnog fenomena prema izvesnim i neizvesnim potencijalnostima diskursa. Njena bihevioralnost je, zato, *ekran* projektovanja hipotetičke “nutrine” koja nije ništa drugo do pažljivo regulisani/deregulisani efekat orijentisanih funkcija *izvođenja* u preusmeravanju presecanja pokrenutih flukseva.

323 Prikazivanje je uspostavljanje referencijalnog zastupničkog odnosa.

324 Izražavanje (ekspresija) je bihevioralno ostavljanje delujućeg traga koji nužno nije komunikacijski orijentisan.

325 Konstruisanje je uspostavljanje racionalno planiranog poretka.

326 Simulacija je uspostavljanje simulakruma, tj. kopije koja nema original u realnosti.

327 Performativnost je ostvarenje značenja uspešnim ili neuspešnim delovanjem čina na realno.

328 Videti: Art&Language, “Abstract Expression”, *Art-Language* vol. 5 no. 1, Banbury, 1982, str. 1–21.

329 Brian Massumi pažljivo razvija odbranu “ekspresije” pozivajući se na Deleuzeove i Guattarijeve teoretizacije izraza kao dejstva bez komunikacije – videti: “Introduction – Like a Thought”, iz: *A Shock to Thought – expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002, str. xiii–xxxix.

330 O složenosti motivisanja “tela/puti/mesa” videti: Michael Hardt, “Exposure – Pasolini in the flesh”, iz: Brian Massumi, str. 77–84.

331 Gina Pane: “Ja živim u posmrtnom vremenu. Prekrivena sam crvima, moje telo/meso otkidaju crvi: meso mog mesa, dva mesa žive zajedno, jedno hrani drugo: proces življenja u kontinuumu vremena” – navedeno u: Tracey Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist’s Body*, Phaidon, London, 2000, str. 101.

332 Po Hribaru, groza nije ni teskoba ni strah. Strah je strah pred nečim ili zbog nečeg. Teskoba je teskoba zbog sopstvene biti, a groza je ono kada je nedokučivo čoveka groza njega samog – u: Tine Hribar, “Groza”, *Razprave Problemi*, št. 8 (140), Ljubljana, 1974, str. 73–92.

### **Postajati mašinom: od teorije do digitalne performans umetnosti**

Digitalna informacija<sup>333</sup> uspostavlja svoja značenja na osnovu formalnih, simbolički određenih pravila kombinovanja elemenata koji čine signal, pri čemu pojavna svojstva signala ne ulaze u prezentnost poruke. Na primer, cifre 0 i 1 konvencionalno zastupaju poruke koje se na osnovu pravila mogu odnositi na bilo šta (brojanje, život, smrt, prostiranje elektromagnetnih talasa, potvrdu ili negaciju logičkih iskaza, opisivanje duha ili materije, identifikovanje rodnih identiteta, izračunavanje astroloških kombinacija, klasifikovanje robe u magacinu itd.).

U filozofskim raspravama se pojmovi *analognog* i *digitalnog* upotrebljavaju metaforično da ukažu na razliku između onoga što je simboličko i onoga što je fenomen. Uljana slika ili fotografija jabuke naziva se analognim prikazom jabuke, budući da se na osnovu pojavnih (vizuelnih) sličnosti slike i referenta utvrđuje da slika ili fotografija prikazuje (denotira) crvenu jabuku kao predmet u svetu. Čulni izgled slike ili fotografije ulazi u proces slanja, prenosa i prijema informacije. Naprotiv, rečenica na engleskom, srpskom ili arapskom jeziku, koja utvrđuje “jabuka je crvena” metaforično se naziva digitalnim prikazom jabuke, jer svojom pojavnošću ne prenosi informaciju o izgledu jabuke. Govor, sem u retkim izuzecima, i fonetsko pismo, u metaforičnom smislu, deluju na digitalan način. Digitalni zapis prenosi informacije na osnovu formalnih (sintaktičkih, semantičkih i pragmatičkih) pravila izvođenja i upotrebe lingvističkih, semioloških itd. elemenata (0 1; + i –; a b; itd.).

U informacijskim teorijama percepcije, proces sticanja znanja percepcijom opisuje se kao proces izvođenja digitalne iz analogne informacije. Jedna jabuka se opaža posredstvom analogne svetlosne informacije koja stiže na retinu oka. Pojam jabuke se izvodi iz analogne informacije *ljuštenjem* njenog bogatog informacijskog sadržaja s namerom da se dođe do informacije-kao-pojma da je to što se vidi jabuka. Proces digitalizacije, u filozofskom smislu, jeste proces oslobađanja od suvišnih čulnih informacija da bi se došlo do pojma koji je naspram fenomena i, istovremeno, o fenomenu. Prelazak sa analogne na digitalnu ili digitalne na analognu informaciju nije semantički čin prevođenja sa jednog simboličkog jezika na drugi, već konstruisanje *potencijalnosti relacija* između materijalno i pojavno različitih sistema (simboličkog i čulnog). Zato, nema prevoda, već je u pitanju prenos. Prenos je zasnovan na uspostavljanju relacije, grubo rečeno, između simbola i slike, koja zahteva interpretaciju. Ali, *ta* interpretacija nije verbalno tumačenje jednog jezika *metajezikom*, već uspostavljanje tehnološke interventne motivacije ili konvencije u polju arbitrarnosti neuporedivih fenomenalnih relacija simboličkog i imaginarnog (digitalnog i analognog). Zato između simboličkog i imaginarnog, odnosno digitalnog i analognog postoji relacija a ne zamena. Reč je o pokretanju i zauzimanju relacija prema drugom. Ovde se može napraviti gruba metafora relacije digitalnog i analognog u Lacanovoj relaciji analitičara i pacijenta: “Ne postoji samo ono što analitičar u poslu kani učiniti od svog pacijenta. Postoji i ono što analitičar hoće da njegov pacijent učini od njega. Abraham je, recimo, htio biti potpuna majka”.<sup>334</sup> Takva relacija postoji i između digitalnog i analognog: nema poklapanja, ni zamene – ali postoji relacija koja je usmeravajuća za razumevanje i doživljaj informacije.

Digitalnim tehnologijama se nazivaju složene materijalne društvene prakse generisanja, simulacije, obrade, prezentacije i izvođenja informacija, zasnovane na digitalnim računarima, digitalnim mrežama računara i kibernetičkim sistemima, odnosno njihovim međusobnim realizovanim i funkcionalnim relacijama prema kulturalnim i društvenim diskursima moći (upravljanja, regulacije i identifikacije). Digitalne tehnologije, kao složene materijalne društvene prakse, bitno su određene svojom pozicijom (zahtevima, očekivanjima, ciljevima, identifikacijama) u sistemu proizvodnje, razmene i potrošnje *viška vrednosti*<sup>335</sup> unutar specifičnog društva. Sa digitalnim tehnologijama *višak vrednosti* nije, kao u tradicionalnom marksizmu, izveden kao *efekat* strukturacije cene proizvedenog predmeta, nastalog preobražajem *prirode u kulturu*, već kao mreža i efekti mreže izvođenja materijalnog direktnog (imago) i indirektnog (mrežnog) okružja individuumu ili mašine u postajanju subjektom u artificijelnom svetu (kulture, društva), tj. izvan prirode.

U dominantnoj zapadnoj kulturi, na prelazu XX u XXI vek, digitalne tehnologije su instrument globalizujuće<sup>336</sup> ili relacije politike realizacije makro i mikrodrštvene realnosti. Zato neki teoretičari govore o digitalnim tehnologijama kao aparatusima izvođenja globalizujuće svakodnevne kulture u hegemonim zapadnim projektima transformacije/transicije društva.<sup>337</sup> Digitalne tehnologije se, u marginalnim kulturama u relaciji sa dominantnim zapadnim, uspostavljaju kao *instrumentalni metafizički objekt*: (i) negacije (odbacivanja, satanizacije) od strane patriotskih tradicionalnih snaga

333 Fred I. Dretske, “Znanje i protok informacija”, iz: Nenad Mišćević i Nenad Smokrović (ur.), *Kompjutori, mozak i ljudski um*, IC Rijeka, Rijeka, 1989, str. 81–97.

334 Jacques Lacan, “Spolnost u nizu označitelja”, iz: *XI Seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 159–171.

335 Vrednost nije samo cena, već sistem odnosa koji omogućava da se pojedinačne cene međusobno odnose; prema: Rado Riha, Slavoj Žižek, “Notranja razlika vrednosti”, iz: *Problemi teorije fetišizma – Filozofija kroz psihoanalizu II*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 46–50.

336 Videti suprotne pozicije u odnosu na globalizaciju u: David Held, *Democracy and the Global Order – from the Modern State to Cosmopolitan Governance*, Stanford University Press, Stanford, Cal, 1995; i Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperija*, Multimedijalni institut – Arkzin, Zagreb, 2003.

337 Gregory Dale Adamson, “Capitalist Tendencies” i “Metaphysics beyond Marx”, iz: *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002, str. 107–134 i 135–154.

u postsocijalizmu i postkolonijalizmu, ili se izvode (ii) kao sredstvo antiglobalističkog otpora<sup>338</sup> globalnom tržištu informacija i tržištu izvođenja rasnih, etničkih, klasnih, rodnih, generacijskih itd. identiteta. I tu je paradoks globalističke hegemonije i njene antiglobalističke subverzije digitalnim tehnologijama. Digitalne tehnologije, pre svega informacione i komunikacione (ITC), omogućavaju reciprocitet izvođenja, koji svaki globalni projekt svodi na lokalnu potencijalnu punktualnu tačku, dajući joj prividni *lik* mikropolitike akcije (*ja za tim terminalom činim to odvojen od svih drugih*: "... svako je postavljen za komande jedne hipotetičke mašine, izolovan u stanju savršene suverenosti, na beskrajnom odstojanju od svog izvornog univerzuma..."<sup>339</sup>) i koji svaki antiglobalni *zahvat* multiplicira u planetarni događaj, dajući mu *lik* hegemonije politike (*ja, moj posebni neponovljivi gest [autentičnost egzistencije] dovodim u relaciju reciprociteta sa bilo kojim drugim gestom* u digitalizovanom polju beskrajnih mogućnosti). Zato je *moment bumeranga* obostran. Zaista, svet se promenio.<sup>340</sup> Sa informacionim digitalnim tehnologijama svet se promenio – ne u smislu da je postao *bolji* ili *gori*, već je postao mnogostruko potencijalno drugačiji, jer je došlo do drugačije vrste *relacionizma* u intersubjektivnim pozicioniranjima unutar mrežne *ne-prirode* digitalnih sistema. I nije reč samo o makropolitici, već i o mikropolitikama. Ovim ne želim reći ni da su *digitalne tehnologije* krivac u globalnim/lokalnim politikama, niti da su *nevine*, već da su nužni konstituent svake aktuelne politike sa svim izvedbenim konsekvencama koje te politike nose.<sup>341</sup> Digitalni ITC sistemi stvaraju *artificijelno dinamično tkivo* kroz koje se realizuje *nova makro* i *mikrodoxa*, unutar koje se izvode političke procedure. S druge strane, digitalne tehnologije prelaze iz domena determinacije u područje indeterminacije i time dovode do naprsina u sistemima totalitarnih kontrola, regulacija i deregulacija *života*. Lakanovsko *ne-celo*,<sup>342</sup> gatarijevsko *heterogeno*<sup>343</sup> i badiouovsko *mногоstruko*<sup>344</sup> postaju bitne političko-tehnološke karakteristike neostvarivosti stalno nastajućih *kao totalizujućih* društvenih praksi u aktuelnosti.

Procedure društvenih praksi digitalnih tehnologija su procedure generisanja, simulacije, obrade, prenosa, prezentacije i izvođenja informacija. Generisanje, simulacija, obrada, prenos, prezentacija i izvođenje su tehnike postajanja informacije ili, tačnije, postajanjem informacijom. *Postajanjem informacijom* jeste proces kojim se egzistencijalno telo (operatera, izvođača, umetnika) izvodi iz ontologije bića (*onoga što jeste*) u ontologiju postajanja (*onog što započinje da jeste, ali još nije da jeste: samo postajanje bez postojanja*). Po Deleuzeu, to je ono što se nikad stvarno nije desilo, ali što uvek prethodi i već prolazi.<sup>345</sup> Zato, ključno pitanje za svet digitalnih tehnologija nije: šta je *virtuelna realnost* (ili efekti interaktivnih mašina), već: šta je realnost virtuelnog?<sup>346</sup>

*Generisanje* je, prividno, postupak *stvaranja ni-iz-čega*. Reč je o prividu, pošto generisanje uvek započinje u nekom materijalno determinisanom sistemu, na osnovu pravila, tehnoloških i diskurzivnih potencijalnosti samog tog sistema. Kada se govori o generisanju kao da se govori o stvaranju iz same unutrašnjosti<sup>347</sup> sistema kojem nije potrebno pozivanje na spoljašnje (motivaciju, uzrok, potencijalnost, referenta). Na primer, digitalno generisanje je *pravljenje* čulno dostupne vizuelne, audio ili haptičke slike koja nema referenta izvan digitalnog sistema.

*Simulacija* je postupak generisanja, čiji je rezultat vizuelna, audio ili haptička slika koja nema referenta u svetu, ali nužno ukazuje na potencijalnost referiranja izvan sebe. Rezultat postupka simulacije je *simulakrum*,<sup>348</sup> a to znači slika bez originala, koja kao da podseća ili ukazuje na potencijalni original. Simulakrum je vidljiviji od vidljivog i, paradoksalno, nevidljiviji od nevidljivog. Digitalna simulacija je digitalno oponašanje sveta, koje se razlikuje od doslovno-*realističkog* odslikavanja po tome što se ne oponaša partikularni konkretni referent u svetu, već se na osnovu generisanih slika sugeriše mogućnost čulne sličnosti sa potencijalnim referentima sveta. Zato u digitalnoj simulaciji postoji obećanje *izvora*,<sup>349</sup> tj. onoga što prethodi, na primer, slici, ali njega zapravo nema: on je fikcionalan. Za simulakrum nema onoga, odakle i po čemu neka stvar (*Sache*) jeste, šta i kako jeste. Simulakrum je efekat generičkih procedura i potencijalnih referenci unutar digitalnog sistema.

338 Jill Lane, "Digital Zapatistas", *TDR*, vol. 47, no. 2, New York, 2003, str. 129–144.

339 Žan Bodrijar, "Ekstaza komunikacije", iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 10.

340 Za vreme režima Nicolae Ceaușescu u Rumuniji, moralo se prijaviti vlastima posedovanje pisane mašine i geštetnera. To je bilo još ranih osamdesetih. Kontrola informacija je bila gotovo potpuna. Za vreme Miloševićevog režima u Srbiji, devedesetih, već više nije bila moguća kontrola satelitskih antena i interneta, mada je bilo presnimavanja i ukidanja provajdera. Miloševićev paratotalitarni režim je koristio internet u političke svrhe, kao što su ga koristile i antimiloševićevske političke i kulturalne grupacije, a i svi drugi u ratovima u ex-Jugoslaviji. Ta mnogostrukost asimetričnih reciprociteta činila je da totalitarizam ne uspeva da bude sasvim totalan.

341 Uporediti: političku analizu Jean-Luc Nancyja, *War, Law, Sovereignty – Techné*, iz: Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1993, str. 28–58.

342 Jacques Lacan, "Pismo o ljubezni in duši", iz: *Knjiga XX – Še – 1972–1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 63–74.

343 Félix Guattari, "Machinic Heterogenesis", iz: *Rethinking Technologies*, str. 13–27.

344 Peter Hallward ukazuje, pozivajući se na Badioua, da je centralni problem današnje filozofije artikulacija mišljenja imanentnog mnogostrukosti, u: "Badiou's Ontology", iz: *Badiou – a subject to truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 81.

345 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 80.

346 Slavoj Žižek, "The Reality of the Virtual", iz: *Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004, str. 3–9.

347 U filozofskom smislu teoriju mišljenja iznutra postavlja Žil Delez, "Nabori ili mišljenje iznutra (subjektivizacija)", iz: *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 97–126.

348 Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, KZ Novoga Sada, Beograd, 1991, str. 46.

349 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz: *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 7.



*Obrada informacija* je formalna procedura sakupljanja, filtriranja, indeksiranja, uramljivanja, klasifikovanja, kombinovanja, prenošenja i modifikovanja informacija iz spoljašnjeg sveta ili iz samog digitalnog sistema unutar digitalnog sistema. Reč je o formalnoj proceduri jer nije zasnovana na životnom iskustvenom polazištu, već na postavljanju i sleđenju izabranih/konstruisanih pravila "obrade". Reč je o sakupljanju,<sup>350</sup> jer se informacije moraju uzeti iz mnoštva beskrajnog pojavljivanja i nestajanja informacija. Tek sakupljene informacije su one koje su na raspolaganju. Filtriranje<sup>351</sup> informacija ukazuje na to da je proces sakupljanja informacija, zapravo, uvek selekcija. Selekcija je intencionalna kada se informacije sabiraju na osnovu namera korisnika. Selekcija je sistemska kada je određena mogućnostima digitalnog sistema u hardverskom i softverskom smislu. Selekcija je slučajna kad nije vođena intencijama korisnika ili parametrima digitalnog sistema, već složenosti načina započinjanja, odvijanja ili završetka događaja odašiljanja, prenosa i sakupljanja informacija. Funkcija sakupljanja, selekcije i filtriranja je motivacijska. Indeksiranje informacija je čin imenovanja sakupljenih i filtriranih informacija. Sakupljanje, filtriranje i indeksiranje određuju okvir<sup>352</sup> jednog informacijskog skupa, odnosno jedne složene informacije. Klasifikovanje informacija je procedura smeštanja informacija u uporedni sistem već postojećih (memorisanih, identifikovanih) informacija unutar tehnoloških i konceptualnih ili njihovih kompleksnih kulturalnih konteksta. Kombinovanje je bilo koja procedura povezivanja informacija u složene informacijske kulturalne tekstove. Kombinovanje je formalno dosledno kada se informacije povezuju na striktan način, saglasno nekom skupu izabranih ili konstruisanih pravila. Kombinovanje je formalno nedosledno kada se informacije povezuju na osnovu izabranih ili konstruisanih pravila, pri čemu se korisnik ili izvođač ne drži striktno pravila. Kombinovanje je neformalna procedura kada korisnik ili izvođač povezuje informacije na osnovu životnog iskustva, sećanja, emocionalnih stanja ili intuicija. Prenošnje je postupak resemantizacije ili preoblikovanja informacije, bilo promenom nosioca informacije (signala ili poretka signala) ili značenja informacije posredstvom druge informacije ili poretka informacija. Kontraprenošenjem se naziva posledično semantičko ili fenomenalno dejstvo resemantizovane ili preoblikovane informacije na informaciju koja je izazvala resemantizaciju ili preoblikovanje. Modifikovanje je svaka intencionalna, slučajna ili potencijalna izmena informacija. Poseban slučaj modifikacije informacija je intencionalna, ali slučajno realizovana modifikacija izazvana kompjuterskim *virusima*. Ona je intencionalna jer je *virus*<sup>353</sup> generisan sa namerom da izazove modifikacije drugih informacija, ali je slučajna ili potencijalna jer zavisi od slučajnog povezivanja informacije-virusa i informacije-koja-nije -virus.

*Prezentacija* je način na koji se informacija zastupa – a to znači prikazuje<sup>354</sup> – od digitalnog sistema prema receptivnim sistemima percepcije i recepcije *drugog* u relaciji na digitalni sistem. Drugi u relaciji na taj digitalni sistem generisanja, simulacije i obrade informacije može biti: bazični biološki sistem (čovek, životinja, biljka ili organski izolovani elementi: ćelije ili relacije ćelija), razvijeni biološki kao egzistencijalni sistem (individuum, subjekt), mašinski sistem (mehanička mašina, elektromehanička mašina, elektronsko-elektromašinska mašina, digitalna mašina sa interfejsima ka drugim mašinama ili organskim sistemima), *cyber* sistem (bilo kakva sprega između organskog i mašinskog sistema koja obezbeđuje regulacionu relaciju), razvijeni mašinski ili *cyber* sistem kao egzistencijalni sistem (individuum, subjekt), metafizički sistem (konstruisani i izvedeni drugi kroz mišljenje, emocionalnost ili pismo razvijenog biološkog kao egzistencijalnog sistema ili konstruisani i izvedeni drugi kroz mišljenje, emocionalnost ili pismo razvijenog mašinskog ili *cyber* sistema kao egzistencijalnog sistema). Percepcija koju ostvaruje drugi je inteligibilni prijem, to znači prijem sa razumevanjem, prezentacije koju realizuje digitalni sistem obrade informacija. Recepcija koju ostvaruje drugi je interpretacija perceptivno primljene prezentacije informacije koju je obradio digitalni sistem. Percepcija jeste primanje sa razumevanjem primljenog. Recepcija je interpretacija, a to znači tumačenje sa razrađenom tačkom gledišta prijemnog sistema. Prezentacija je uvek u onom obliku koji drugi sistem može da prihvati posredstvom interfejsa (prenosnika jedne vrste informacije kao druge vrste informacija, povezivanja dva različita sistema koja rade sa istom ili sličnom vrstom informacija) ili izlaza (vizuelnog ekrana, audio zvučnika ili haptičkih senzora itd.).

*Izvođenje* je ostvarivanje procedure kao događaja.<sup>355</sup> Izvođenje digitalnim tehnologijama je uvek materijalna praksa relacionog, često interaktivnog, intervenisanja na zadatom digitalnom sistemu, između digitalnih sistema ili između digitalnih i nedigitalnih sistema. Ključna posledica masovne proizvodnje i upotrebe digitalnih tehnologija jeste da materijalna praksa izvođenja postaje dominantna i nezaobilazna društvena praksa komunikacije i realizacije aktuelnog sveta. Jer, *proizvodni rad* digitalnim tehnologijama nije primarno proizvodni preobražaj prirodnog stanja materije

350 Mark B. N. Hansen, "From Image to Body", iz: *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2004, str. 22.

351 Mark B. N. Hansen, "The Automation of Sight and the Bodily Basis of Vision", iz: *New Philosophy for New Media*, str. 98.

352 Mark B. N. Hansen, "Introduction", iz: *New Philosophy for New Media*, str. 11; odnosno, Žil Delez, "Kadar i plan, kadriranje i isecanje", iz: *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998, str. 19–27.

353 O metaforici virusa videti: Žan Bodrijar, "Virusno gostoprimstvo", iz: *Prozirnost zla – ogled o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 151–153.

354 Opštu teoriju prikazivanja veoma korisno je razradio Flint Schier, *Deeper into Pictures – An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

355 Françoise Proust, "Kaj je dogodek?", iz: "Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja" (temat), *Filozofski vestnik*, št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9–19.

(prirodnih predmeta) u veštački proizvod (robu, višak robne vrednosti), već izvođenje događaja na mogućnostima digitalnog sistema. One mogu ostati u digitalnom sistemu, mogu biti izvedene iz digitalnog sistema u industrijski rad, ali su uvek deo složene mreže generisanja, razmene, potrošnje ili, tek, simulacije viška društvene vrednosti. U digitalnim tehnologijama, na sličan način, izvođač postaje bilo koji korisnik digitalnog sistema: bankarski činovnik, broker, fabrički radnik, arhitekta, koreograf, haker, erotoman, *on-line* kupac, usamljeni *četingovac*, vojni strateg, politički analitičar, dizajner, performer, reditelj itd. Izvođenje u svetu digitalnih tehnologija je prekid sa društvenim i individualnim organskim ravnotežama i okret ka izvođenju komandi između mašina, odnosno između umreženih mašina u kojima se subjekt preobražava iz *centra* u *fluks*.<sup>356</sup> Time se egzistencija može redefinisati kao proces *deteritorijalizacije*.<sup>357</sup> Filozofija subjekta kao izvora ili ponora postaje filozofija protoka u mreži relativnih i trenutnih događaja. U tom smislu, intencija izvođenja nije više vektor (model usmerenog kretanja iz izvora ka meti), već statistička veličina grupisanja potencijalnosti u nepreglednom mnoštvu slučajeva u proticanju mrežom. Zato egzistencija unutar digitalnih mrežnih sistema nije dijalektička<sup>358</sup> već pre statistička. U praktičnom smislu, izvođenje unutar digitalnih sistema ili njihovih umreženja je, zapravo, intervencija na zadatom skupu mogućnosti (memorisanih informacija ili njihovih složenih arhiva). Zato Lev Manovič – ukazujući na prelaz od istorijske avangarde dvadesetih na novu *digitalnu avangardu devedesetih* – pokazuje da dolazi do obrta sa rada na mehaničkim medijima, u referenci prema aktuelnom svetu, u izvođenje na bazama podataka u digitalnim sistemima: “Avangarda starih medija dvadesetih pojavila se sa novim formama, novim oblicima reprezentovanja realnosti i novim načinima posmatranja sveta. Avangarda novih medija bavi se novim načinima pristupanja i manipulisanja informacijama. Njene tehnike su hipermediji, baze podataka, pretraživači, upoređivanje podataka, obrada slike, vizualizacija, simulacija”.<sup>359</sup> Drugim rečima, dok su se istorijske avangarde *borile* sa kritikom i subverzijom manuelno-vizuelnog (kubistički rad sa višestrukim tačkama posmatranja, ekspresionistička deformacija forme, apstraktno napuštanje ikoničkog i otkriće aikoničkog znaka) i mehanički-vizuelnog prikazivanja sveta (fotomontaža, fotografija bez fotoaparata, neuobičajeni rakursi, apstraktni i optički film), avangarda devedesetih razrađuje postupke izvođenja na postojećim referencijalnim ili generisanim ili simuliranim bazama podataka (arhivama sabranih informacija). Izvođenje u kulturalnim sistemima danas postaje jedna od dominantnih društvenih praksi. Na primer, Jon McKenzie razlikuje kulturalna, organizaciona i tehnološka izvođenja.<sup>360</sup> Ona se identifikuju u različitim registrima savremenih društava: od izvođenja u svakodnevnoj organizaciji privatnog života do izvođenja moći u mikro i makrodruštvu, u onom smislu u kome Foucault govori o *biopolitici* kao *tehnologiji subjekta*.<sup>361</sup> Izvođenje zamenjuje modernističke procedure *prikazivanja* i *izražavanja*, postavljajući se kao systemska ili nesystemska aktivnost uspostavljanja relacija ili prenosa sa dostupnim informacijama digitalnog sistema. I, konačno, u metafizičkom smislu, izvođenje u digitalnom sistemu ili sistemima mašinskih komunikacija stalno revidira *naše*, Guattari piše, *kosmičke granice*, a to znači determinišuće relacije čovek–mašina prema relativnim, nestabilnim i promenljivim relacijama realnog prostora i vremena prema virtuelnom vremenu i prostoru, odnosno izvodljivosti “jastva” (telesnih relacija individuumu i subjekta) prema statističkim mogućnostima složenih digitalnih sistema i njihovih mreža. Horizont, metaforično govoreći, nije granica neba i zemlje, već potencijalno mnogostruka neodređenost i heterogenost želje koju proizvodi mašina u relaciji prema mašini. I još jednom, po Guattariju:

Želeće mašine, mašine koje stvaraju estetsko, stalno revidiraju naše kosmičke granice. Kao takve, one imaju značajnu ulogu u uređenju subjektivizacije, za koju su same pozvane da zamene naše stare društvene mašine koje su nesposobne da slede procvat mašinskih revolucija koje uzrokuju da se naše vreme raspadne u svakoj tački.<sup>362</sup>

Pojam *digitalna umetnost*, pa time i *digitalni teatar* i *performans*, jeste karakterizacija jednog tehnološkog aspekta (digitalna obrada podataka kao priprema za potencijalne analogne izlaze), koji se postavlja kao referent imena ili identifikacije za složeni korpus umetničkih, teatarskih i performans rešenja. Zato, u opštem smislu, *digitalna umetnost* jeste umetnost realizovana digitalnom tehnologijom, koja omogućava heterogene i hibridne analogne prezentacione izlaze (audio, vizuelne, audio-vizuelne, haptičke, audio-haptičke, vizuelno-haptičke, audio-vizuelno-haptičke itd.) unutar heterogenih kulturalnih produkcija. *Digitalni teatar* je umetnička praksa realizacije *slike* (hibridnog medijskog *tableaua*), *situacije* (relacionog u stvarnom ili virtuelnom prostoru i vremenu) ili *događaja* (*event*) u kontekstu tradicije, istorije, institucija i diskursa teatra posredstvom digitalne tehnologije. Pri tome, digitalna tehnologija

356 Prema: Félix Guattari, “Machinic Heterogenesis”, iz: *Rethinking Technologies*, str. 25.

357 Félix Guattari, “Machinic Heterogenesis”, str. 25.

358 Félix Guattari, “Machinic Heterogenesis”, str. 25.

359 Lev Manovič, “Nova avangarda”, iz: *Metamediji – izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001, str. 74.

360 Jon McKenzie, “Challenges”, iz: *Perform or else – From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001, str. 3–26.

361 Michel Foucault, “The Birth of Biopolitics”, “On the Government of the Living” i “Technologies of the Self”, iz: Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault ETHICS – Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 1, Penguin Books, London, 2000, str. 73–79, 81–85 i 223–251.

362 Félix Guattari, “Machinic Heterogenesis”, str. 26–27.

dovodi do mogućnosti da se ontološka centriranost teatra na prezentovano živo izvođenje zameni izvođenjem mašina (izvođenjem među mašinama, izvođenjem u mašinama). Dok se digitalni film i optičko-hemijski film razlikuju samo po vrsti tehnologije, koja vodi, grubo govoreći, sličnom efektu ekranske slike, živi teatar i digitalni teatar se zasnivaju kao neuporedivo različiti fenomenalno-ontološki sistemi prezentacije živog i mašinskog događaja. Digitalni performans je umetnička praksa očigledno prezentovanog koncepta, postupka i fenomenalnosti izvođenja, upotrebom heterogenih i hibridnih digitalnih tehnologija kao dominantnih aspekata umetničkog rada (prakse, dela). Napomena: najgrublja razlika između teatra i *performans umetnosti* je u tome što se u teatru skrivaju koncepti, sredstva i fenomenalnosti izvođenja u prezentaciji teatarskog efekta, a u *performans umetnosti* se otkrivaju i čine očiglednim koncepti, sredstva i fenomenalnosti izvođenja kao prezentacije izvođačkog događaja. U ovako postavljenom kontekstu, digitalna tehnologija je, bez obzira na prezentacione izlazne rezultate (slika, zvuk, haptičko, telesni pokret, virtuelno naspram realno), složeni novi *tehnološki sistem i praksa*<sup>363</sup> na osnovu kojeg se redefiniše umetnička praksa u pojavnom, estetskom, umetničkom, konceptualnom i institucionalnom smislu.

Jedno od bitnih filozofsko-ontoloških pitanja jeste da li se *tehnološki sistem i praksa* ili *sistem i praksa digitalne tehnologije* može smatrati medijem (medijskim sistemom i praksom) umetnosti, teatra i *performans umetnosti*? Medij<sup>364</sup> se definiše na nekoliko različitih načina: kao produžetak ljudskog tela, tj. predmetna, mehanička, elektromehanička, elektronska, digitalna ili mrežna *proteza*; kao zastupnik ili komunikator između, pre svega, ljudskog i drugih *tela*, odnosno između mašina; kao *sredina* kroz koju se odigrava komunikacija između izvora i prijemnika; i kao instrument ili tehnologija masovne i individualne jednosmerne i interaktivne komunikacije. Digitalna tehnologija je medij u sva četiri smisla. Digitalnom tehnologijom se ostvaruju različita produženja ljudskog tela; na primer, doslovno produženje kibernetikom rukom kao trećom rukom<sup>365</sup> ili produženje tela koje za terminalom biva softverski-i-hardverski priključeno na internet-mrežu<sup>366</sup> i posredstvom nje, gotovo trenutno, komunicira sa bilo kojom tačkom na planeti koja je umrežena u internet. Digitalna tehnologija je razvijena kao komunikacijski sistem sa različitim mogućnostima komunikacije: pisana, verbalna, slikovna, audio, haptička, neuro itd. Digitalne tehnologije, pre svega mrežne tehnologije, grade *novu vrstu* komunikacijske, a time i bihevioralne *sredine* koja je fenomenalno različita od iskustvene – fizičke sredine. Digitalna tehnologija nije samo jedan medijski instrument komunikacije, već totalizujući sistem i praksa mašinskih regulacija i deregulacija.

Uobičajeno se u estetici i teoriji umetnosti *medij* (misli se na umetnički medij) definiše u relaciji sa čulom. Iskustveno očigledna relacija *čulo–medij* konvencionalno se prihvata kao bazični kriterijum razlikovanja umetničkih disciplina: slikarstvo i fotografija su vezani za čulo vida, dok je muzika povezana sa čulom sluha. Teatar i film se izvode iz artikulacije relacije čula vida i sluha. A u *performans umetnosti* – na primer, u hepeningu, gde posmatrač postaje i koizvođač – uključuju se i druga čula i njihove relacije: čulo dodira, mirisa, pa i celokupna motorička i bihevioralna telesna artikulacija relacija *čulno telo–ambijent–događaj*. I tu se javlja bitna razlika *digitalne tehnologije* i tradicionalnih umetničkih medija, zasnovanih na kriterijumu čulne funkcije. Digitalna tehnologija nije uvedena na kriterijumima tehnologije za jedno ili dva čula, već se digitalnom tehnologijom može simulirati bilo koji *medij* za bilo koje ili sva čula. Ako je tako, digitalna tehnologija se može interpretirati kao *postmedij*,<sup>367</sup> jer ona nije medij već *izvođački simulakrum* bilo kog i svakog, odnosno svih čulno orijentisanih medija. To znači da je digitalnom tehnologijom moguće simbolički izvesti operaciju upućenu bilo kom mediju-čulu, bilo kojoj kombinaciji medija-čula ili svim medijima-čulima, koja će biti hardverski realizovana na fenomenalnom planu dejstva na čulo ili čula, odnosno na telo-kao-organizam ili telo-kao-bihevioralni kulturalni *agent*. Ako se to prihvati, tada se digitalna tehnologija može interpretirati kao: (a) multimediji, (b) metamedij i (c) hibridni medij.

Multimedija ili *kompjuterska multimedija* je sistem tehnoloških realizacija koje omogućavaju da se digitalna obrada ili simulacija informacija hardverski realizuje kroz analogno dejstvo na čula. Metamedij je, u Manovićevoj teorijskoj interpretaciji,<sup>368</sup> digitalna tehnologija kao sistem mnogostrukih medijskih realizacija, a to znači da je ona medij nad medijima ili da su svi drugi mediji partikularne realizacije nje kao opšteg medija. Hibridni medij je veštački medij koji nema definisanu relaciju prema određenom čulu, već može zadobiti bilo koji “zadatak” realizacije za pojedinačno

363 Kristeva pretpostavlja termin “praksa” terminu “sistem”, jer se može primeniti na nesistemske semiotičke komplekse i jer ukazuje na uklopljenost semiotičkih kompleksa u društvenu aktivnost, posmatranu kao proces preobražavanja; Julija Kristeva, “Ekspanzija semiotike”, *Treći program RB*, br. 23, Beograd, 1974, str. 331 (#3).

364 Polazna teorija *medija* razrađena je kod McLuhana; videti: Maršal Makluan, *Poznavanje opština – čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.

365 Upotreba treće kibernetike ruke u Stelarcovim performansima; videti: Marina Gržinić (ed), *Stelarc*, Maska, Ljubljana, 2002.

366 Internet umetnost ili net-umetnost se zasnivaju na priključenju tela u mrežu ili na umreženju tela posredstvom *terminala*. Videti: Christiane Paul, “Internet art and nomadic networks”, iz: *Digital Art*, Thames and Hudson, London, 2003, str. 111–124.

367 Zamisao *postmedija* je razradila Rosalind Krauss praveći razliku od *mehaničkog reproduktivnog medija* kod Waltera Benjamina (“Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije”, iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–150). Videti: Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999, str. 289–305.

368 Lev Manovič, *Metamediji*.

čulo ili sva čula, odnosno može postati bilo koji tradicionalni umetnički medij, njihova kombinacija ili proširenje ili biti upotrebljen za druge oblike percepcije. Zamisao hibridnog medija se razvija na ontološkom stavu da ne postoji *fundamentalna tehnologija* determinisana relacijom mašina–telo, već da se hibridnom-digitalnom tehnologijom izvodi i da hibridna-digitalna tehnologija izvodi potencijalnost i realizaciju selekcionisane potencijalnosti željenog, traženog ili potrebnog medija za izabrano čulo. Digitalna tehnologija, u bazičnom konstrukcionom i funkcionalnom smislu odnosa hardver–softver, postaje nebitna za umetničko delo, jer se ono zasniva na korisničkim softverima koji skrivaju ili prekrivaju rad mašine, a umetniku omogućavaju da radi sa programima koji su dizajnirani prema potencijalnostima njegovih koncepata. Drugim rečima, digitalna tehnologija omogućava da se tehnologija *funkcionisanja* mašina sakrije tehnologijama *korišćenja* mašina i stvori hibridna potencijalnost izvođenja medija za telo. Kad se govori o digitalnom teatru, ne bih govorio o *hibridnom mediju*, već o *hibridnim tehnologijama* koje u diskursu/instituciji teatra omogućavaju realne ili virtuelne ili realno-virtuelne relacije tela i terminalskih, interfejs ili input zastupnika mašine ili mreže mašina. U razmatranju teatra i digitalne tehnologije, mogu se izdvojiti sledeći slučajevi:

- (a) ekran digitalnog sistema kao izvora vizuelnih i audio, odnosno audio-vizuelnih *slika* deo je ili celina scenografije teatarskog dela,
- (b) preko digitalnog sistema se izvodi scenografija (ekran, laser, elektromehaničke kulise) teatarskog dela,
- (c) terminal sa ekranom digitalnog sistema je pasivni ili interaktivni akter teatarskog dela,
- (d) teatarsko delo je realizovano: (d1) samo terminalskim akterima, (d2) relacijom terminalskih i živih aktera, bez njihovog umrežavanja, (d3) umrežavanjem terminalskih i živih aktera u regulacioni digitalni sistem (neka vrsta proto *cyborg* izvođenja), (d4) *cyborg*-sistemima<sup>369</sup> koji relativizuju relacije aktera, okoline (scene, scenografije) u složeni digitalni realno-virtuelni događaj,
- (e) bilo koje scensko ili vanskensko teatarsko delo koje se može audio-vizuelno dokumentovati, obraditi i prezentovati putem digitalnog zapisa preko kompjutera, video opreme, televizije ili digitalnih projektora,
- (f) teatarsko delo je realizovano kao internet-teatarski događaj, a to znači da je softverski rešen sistem interaktivnih slika (fotografije, animacije, filma) na koji izvođači deluju; takvo delo je najčešće digitalni animirani film sa “avatarima”, koji pruža mogućnosti izbora ili uticaja korisničkog tela,
- (g) bilo koja moguća kombinacija navedenih slučajeva.

Digitalni teatar je teatar pomeren iz domena ontologije *ovde-i-sada* živog izvođenja u domene ontologije interakcije *onog* ovde-i-sada sa virtuelnim potencijalnostima vremena i prostora u relaciji sa živim ili reprodukovanim izvođenjem u kontekstu tradicije, istorije ili institucija teatra. Grubo medijski govoreći, digitalni teatar može biti teatar zasnovan kao interaktivni digitalni animirani film, ali i kao tradicionalna živa predstava sa digitalnom infrastrukturom. U tom smislu, za digitalni teatar je podjednako dostupna realizacija tradicionalne zapadne ontologije teatra (jedinstvo prostora, vremena i radnje<sup>370</sup>) i potencijalnih simulacijskih ontologija virtuelnog jedinstva, razlike, odlaganja, brisanja itd. relacija prostora, vremena i radnje. Drugim rečima, tradicionalna ontologija jedinstva prostora, vremena i radnje zasnovana je na kriterijumu razumevanja sličnosti teatarskog i uobičajenog bihevioralnog događaja. Simulacijska ontologija, naprotiv, polazi od koncepta o hibridnoj mogućnosti uspostavljanja različitih kriterijuma izvođenja relacija između prostora, vremena i radnje. Pri tome, kod digitalne tehnologije nije reč o dramaturškom, rediteljskom i scenskom narušavanju jedinstva prostora, vremena i radnje, kao u modernističkom i avangardnom teatru, već o tehnološkom izvođenju *regulacije relacija* realnog, fikcionalnog i virtuelnog vremena, prostora i radnje. Jer, tradicionalno jedinstvo vremena, prostora i radnje izvedeno je iz mimetičkog obrasca, po kome je teatarsko delo *slika* realnosti na osnovu kriterijuma kanonizacije iskustva. A, u digitalnom teatru, relacije prostora, vremena i radnje posledica su arbitrarnog (neiskustvenog, konvencionalnog, slučajnog, intencionalnog itd.) regulisanja relacija realnog (fizičkog, iskustvenog, scenskog), fikcionalnog (zastupničkog) i virtuelnog (tehnološki generisanog, simuliranog) prostora, vremena i radnje.

Digitalni performans može biti izveden kroz različite umetničke i kulturalne sisteme:

- (a) digitalne umetnosti u najopštijem smislu, meta ili hibridni medij, koji simulira svaki drugi potencijalni medij,
- (b) digitalne umetnosti kao izvođenja digitalne tehnologije u posebnim umetnostima (slikarstvu, muzici, teatru, fotografiji, filmu, videu, operi, plesu, književnosti),
- (c) performans umetnosti kao interdisciplinarne izvođačke umetnosti u kojima može biti: (c1) tokom živog izvođenja upotrebljena digitalna tehnologija, (c2) digitalnom tehnologijom pasivno ili interaktivno zastupano živo izvođenje, (c3) tokom mašinskog izvođenja upotrebljena digitalna tehnologija, (c4) zasnovano živo izvođenje na digitalnoj tehnologiji, (c5) zasnovano mašinsko izvođenje na digitalnoj tehnologiji, (c6) posredovano, bilo kakvo izvođenje digitalnom tehnologijom.

369 Cyborg-sistemi su regulacioni odnosi mašina–čovek, mašina–životinja, mašina–biljka, mašina–organske strukture.

370 Lado Kralj, “Enotnost dejanja, časa in kraja”, iz: *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1998, str. 118–119; i Pierre Corneille, “Rasprava o tri jedinstva: radnje, vremena i mesta”, iz: Jovan Hristić (ur.), *Teorija drame – Renesansa i klasicizam*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, str. 438–450.

Pri tome, umetničko delo se naziva digitalnim performansom a ne digitalnom slikom, ambijentom, filmom, muzikom ili teatrom, onda kada pažnja umetnika i publike nije usmerena na sam efekat rada sa digitalnom tehnologijom. Reč je o digitalnom performansu kada pažnja nije usmerena na fizički, kulturalni, estetski, umetnički, slikovni, ambijentalni, filmski, muzički ili teatarski efekat tehnologije, već kada je usmerena na prezentaciju koncepta i događaja izvođenja digitalnom tehnologijom u posebnim ili globalnim umetničkim disciplinama i institucijama. U digitalnom performansu, digitalna tehnologija se ukazuje kao *interaktivno okružje* izvođenja umetnika-izvođača, drugih mašina, publike ili svih njih u primarnim perceptivnim ili složenim hardversko-softverskim relacijama. Zato se digitalni performans može smatrati, pre svega, relacionom umetnošću,<sup>371</sup> jer se zasniva, ne na izvođenju završenog dela, događaja ili situacije, već na izvođenju otvorenih i u procesu pojavnih relacija između fundamentalno različitih, mada tehnološki spregnutih, ontološki determinisanih sistema.

Moderna ontologija, na primer Heideggerova, postavlja – kao postplatonistički – pitanje o svetu kroz pitanje sveta kao predstavnosti *bića*. Predstavljanje tu znači: "...prisutno prinijeti pred sebe kao nasuprot-stojeće, dovezati ga onome tko predstavlja i u tom ga dovezivanju povratno prisiliti sebi kao mjerodavnom području. Gdje se tako šta zbiva, čovjek prevodi biće sebi u sliku. No dok on na taj način sebe postavlja u sliku, postavlja on sebe sama na scenu, to znači, u otkriveno okružje općenito i javno predstavljenoga. Čovjek time sebe postavlja kao scenu u kojoj od sada biće mora sebe predstaviti, prezentirati, tj. biti slikom. Čovjek postaje reprezent bića u smislu predmetnosti."<sup>372</sup> Ovakva filozofska pozicija je eksplicitno moderna jer za nju je odlučujuće da čovek *sam sebe* postavlja kao scenu u kojoj od sada biće mora sebe predstaviti i zato tek u modernoj kulturi "uopće postoji takvo nešto kao položaj čoveka. Čovjek na sebe sama postavlja način, kako se ima postaviti spram bića kao predmetnosti. Započinje ona vrsta bitka čovjeka, koja područje ljudske moći zauzima kao prostor mjere i izvršenja, da bi se pokorilo biće u cjelini. Razdoblje koje se određuje iz tog događaja nije novo samo za historijsko gledanje, nasuprot prethodnom, već ono samo sebe postavlja navlastito kao novo. Biti nov pripada svijetu koji je postao slikom".<sup>373</sup>

Nasuprot tog shvatanja, danas se – u epohi političkih, ekonomskih, kulturalnih, umetničkih i svakodnevnih globalizacija kroz digitalne tehnologije i njima odgovarajuće modele ponašanja i egzistencije – mora postaviti pitanje šta se dešava sa *čovekom* u hibridnim relacijama sa mnogostrukošću digitalnih istorijskih, aktuelnih, realnih i virtuelnih slika koje su tu ili mogu biti prizvane tu od njega i bez njega. Šta se dešava kada sâm čovek više nije onaj jedini koji prevodi biće sebi u sliku postavljajući *time* sebe kao subjekt? Ono što se prvo uočava jeste da se prelazi sa taktike i njenih materijalnih diskurzivnih moći na taktike izvođenja i njenih materijalnih diskurzivnih moći. Ali, šta jeste izvođenje kada *jeste*? Izvođenje jeste događaj da bi moglo da *jeste*. Ako je ono događaj, mora se preći sa pozicije situacije na poziciju događanja i započinjanja događaja. Ontološki orijentisanu filozofiju događaja uspostavio je Alain Badiou: "U poretku matemâ, putanja koja vodi od Cantora do Paula Cohena predstavlja taj događaj. On utemeljuje središnji paradoks teorije o mnoštvu i prvi ga put artikulira na posve demonstrativni način u razaberivu pojmu onoga što je nerazaberiva mnoštvenost. On *razrješava*, u suprotnom smislu od onoga koji je predložio Leibnitz, pitanje znanja o tome podređuje li se racionalna misao o bitku-kao-takvome ili ne vladavini jezika. Danas znamo da tome nije tako, i da, naprotiv, jedino ako uzmemo u obzir postojanje bilo kakvih neizmjenljivih 'generičkih' mnoštvenosti, mnoštvenosti koje ne ograničuju nikakvo svojstvo jezika, ima izgleda da se približimo istini bitka nekoga danog mnoštva. Ako istina nije prisutna u znanju, ako dakle nema znanja o istini, nego postoji jedino *proizvodnja* istinâ, znači da je istina mišljena matematički u svome bitku – dakle kao čista mnoštvenost – generička, lišena svakog jasnog određenja, preostatak u odnosu na ono što je ona kadra razabrati. Cijena koju valja platiti za tu izvjesnost jest da *kvantiteta* nekog mnoštva podražava neodređenost, neku vrstu razdvajajućeg nedostatka, koji čini sveskoliku zbiljnost bitka samog: naprosto je *nemoguće* misliti kvantitativni odnos između 'broja' elemenata nekog beskonačnog mnoštva i broja njegovih dijelova. Taj odnos ima jedino oblik *postojećeg viška*: znamo da su dijelovi brojniji od elemenata (Cantorov teorem), ali nikakva se mjera tog 'više' ne može utvrditi. Uostalom, u toj se stvarnoj točki – postojeći višak u beskonačnoj kvantitativnosti – uspostavljaju velika *usmjerenja misli*. *Nominalistička* misao odbija taj rezultat i priznaje jedino postojanje izmjenljivih mnoštvenosti. Ona prethodi događaju matemâ o kojemu govorim, te je stoga konzervativna misao. *Transcendirajuća* misao vjeruje da će određenje neke točke-mnoštva s one strane uobičajenih mjera rukovoditi, utvrditi *odozgo* opstojnost viška. Ta misao podnosi nerazaberivo, ali kao prijelaznu posljedicu nepoznavanja nekog *vrhunskog* mnoštva. Ona dakle ne proglašava višak i opstojnost kao zakone bitka, nego se nada nekom potpunom jeziku, istodobno priznajući da ga mi još ne posjedujemo. To je proročanska misao. Napokon, *generička* misao doživljava nerazaberivo kao vrstu bitka sveskolike istine, a opstojnost viška doživljava kao stvarnost bitka, kao bitak bića. Kako odatle proizlazi da je svaka istina beskonačni proizvod koji ovisi o događaju, nesvodiv na uspostavljena znanja, i jedino određen *aktivnošću* zagovornika tog događaja, može se reći da je generička misao, u najširem smislu, borbena misao. Ako se ovdje valja osmjeliti nadjenuti

371 Nikolas Burio, "Relaciona estetika", *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003, str. 7–47.

372 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Studentski centar – Razlog, Zagreb, 1969, str. 22.

373 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 23.

neko *ime* događaju matemâ kojega smo mi filozofijski suvremenici, složit ćemo se da kažemo kako je taj događaj nerazaberive ili generičke mnoštvenosti kao istinski bitak čistog mnoštva (prema tome, kao istina bitka-kao-takvog).<sup>374</sup> Šta ovakva pozicija znači za *mene* ili *nas* koji smo usred mnogostrukosti izvođenja kroz digitalne tehnologije? Znači, pre svega, da “apsolutno znanje”, “univerzalno znanje” ili “doživljaj univerzalnog” nisu nešto transcendentno, nešto izvan relacionog odnosa mene/nas i mnogostrukih sistema digitalnih tehnologija, već su konsekvencija, koja se teško može simbolisati ili imenovati, složenosti naših relacija u kojoj sam ja kao čovek ili mi kao ljudi tek pojedinačnosti u mnogostrukosti digitalnih sistema koji dozvoljavaju i druge pojedinačnosti (mašine) koje mogu zameniti ljude ili delovati kroz sisteme izvođenja analogno ili potpuno drugačije od ljudi. U takvom sistemu se izvode tri ontološke teze, sa kojima ću da završim ovaj tekst:

- (1) ljudska izvođenja nisu prevodiva na mašinska, a mašinska nisu prevodiva na ljudska – to je vrsta relacija mašina i ljudi u industrijskoj modernoj epohi; naprotiv, između mašina i ljudi postoje relacije prenosa, a to znači da i mašine i ljudi mogu uzeti funkcije “subjekta” na različit ali prenosiv način;
- (2) mnogostrukost *digitalnog sveta* je beskrajna, ne zato što *digitalni svet* referira transcendentnom beskrajnog drugom izvan bilo kog sveta, već zato što je digitalni svet materijalna društveno-tehnološka praksa umnogostručavanja fikcionalnih, realnih i virtuelnih mnogostrukosti koje se u sistemima odvijaju, često kao statistički događaj mnogostrukosti izvođenja beskrajnih petlji (*endless loop*<sup>375</sup>); i
- (3) pitanje univerzalnosti može biti postavljeno, prividno antiplatonistički, kao pitanje hibridnog pojedinačnog koje ne teži univerzalnoj ideji, već projektuje pojedinačno kao modelovanu zamisao univerzalnog; pri tome, to pojedinačno je u *digitalnom svetu* mnogostruko izvođeno.

374 Alain Badiou, “Događaji”, iz: *Manifest za filozofiju*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 60–61.

375 O *beskrajnoj petlji* iskoristio sam Hansenovu raspravu o stavovima Friedricha Kittlera (*Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999, str. 1–2), iz: *New Philosophy for New Media*, str. 71.



Berlinski zid, 1977.



Berlinski zid, 1980.

# KONCEPTUALNA UMETNOST U POZNOM I POSTSOCIJALIZMU

## Logika obećane šizofrenije: politika i umetnost od poznog do postsocijalizma

Ako se postmoderne kulture poznog kapitalizma, od Zapadne Evrope i SAD do Australije i Japana, identifikuju kao kulture *prvog sveta*, a nekadašnje kolonizovane kulture Afrike, Azije i Južne Amerike kao kulture *trećeg sveta*, tada se društva (države, kulture), koja su bila identifikovana kao društva realnog socijalizma<sup>376</sup> mogu nazvati *drugim svetom*.<sup>377</sup> Zamisao “drugog sveta” je veoma otvoren i heterogen koncept koji od kulture do kulture (od države do države) ima sasvim raličite realizacije.

Nakon uspostavljanja revolucionarne vlasti i nakon revolucionarne partijske diktature<sup>378</sup> neposredno posle Drugog svetskog rata i tokom pedesetih godina, u svim realsocijalističkim društvima dolazi do perioda preobražaja revolucionarne partijske vlasti u birokratsku i tehnokratsku organizaciju društva pod okriljem liberalizovane i birokratizovane partijske elite. Najgrublje govoreći, bez obzira na pojedinačne razlike, pozni socijalizam, od SSSR-a do Jugoslavije, određuje slabljenje državnog i partijskog centralizma. Tehnobirokratske institucije poznog realsocijalizma su bile znatno liberalizovane i preusmerene ka reformisanju realsocijalističkih društava u smeru zapadnog liberalizma ili nacionalnih demokratija<sup>379</sup> tokom osamdesetih godina XX veka. Nakon pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka, u istočnoj i srednjoj Evropi dolazi do uspostavljanja takozvanog postsocijalističkog ili tranzicijskog perioda. Izuzetak je, svakako, SFRJ, čiji tranzicijski period započinje raspadom federativne države i brojnim građanskim ratovima. Svi ovi procesi se mogu posmatrati kao “entropijski” u odnosu na ponuđene paradigme i ideale ili ciljne tačke realnog socijalizma, ali i kao entropijski u odnosu na integritet ekonomsko-političkog sistema.

U entropijskom poznom socijalizmu, kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih, i raslojavajućem postsocijalizmu, kasnih osamdesetih i tokom devedesetih godina, nastaju različite i suprotstavljene koncepcije *visoke umetnosti*: (a) nacionalrealizam, (b) *kao zapadni* postmodernizam, (c) modernizam posle postmodernizma, (d) *ka simptomu* orijentisana politička umetnost; (e) medijska umetnost u funkciji kulture itd.<sup>380</sup> U pitanju je mnoštvo, umnožavanje strategija/taktika i njima odgovarajućih pozicioniranja u odnosu na funkcije umetnosti. U pitanju je umnožavanje mogućnosti, metastaza mogućnosti, nekakva šizofrena mapa istovremenih neuporednih oblika izražavanja, stvaranja i produkovanja umetnosti.<sup>381</sup> Ali, ipak, pogledajmo sheme i primere!

Nacionalrealizmom, grubo i metaforično, nazivaju se umetničke produkcije koje *tradicionalnim* sredstvima izražavanja i prikazivanja (figurativno štafelajno slikarstvo, slikarstvo prizora, monumentalna skulptura, arhitektura nacionalnih stilova, tradicijski etnički centrirani folklorizmi i različite naive) obnavljaju “stilove” prošlosti (nacionalni stil, folklorni stil, rana građanska umetnost, devetnaestovekovni romantizam i, ređe, buržoaski realizam) i reaktuelizuju ih kao strategije antikomunističke, antimodernističke i antizapadne, u smislu antievropske i antiameričke, umetnosti.<sup>382</sup> U nacionalrealizmu se projektuju “ideje” o nacionalnoj, religioznoj, političkoj i, ređe, rasnoj, samobitnosti, izuzetnosti, utemeljenosti i, paradoksalno, transistorijskoj (univerzalističkoj) izvornosti. Postavljaju se pitanja o obnovi nacionalnog i religioznog *bića* unutar postsocijalističkog društva kao antikomunističkog i antikapitalističkog društva. Ovi oblici izražavanja su povezani, u političkom smislu, sa heterogenim “korpusima” *patriotskih snaga*, to znači sa protivurečnom, ali realnom u svom prividu, političkom i militarizovanom snagom unutar postsocijalizma u istočnoj i jugoistočnoj Evropi. Ta militarizovana “snaga” nastaje spajanjem nacionalnih desničarskih političkih partija i njihovih kulturalnih politika sa *mašinama moći realsocijalističkih institucija* koje su izgubile svoju levičarsku (tačnije, realsocijalističku ili samoupravnu pokretačku) političku profilisanost.

376 Svakako, moguće je govoriti o različitim varijantama realnog socijalizma, od državnog socijalizma sovjetskog tipa, preko kineskog revolucionarnog socijalizma određenog konceptom “kulturalne revolucije”, do jugoslovenskog samoupravnog socijalizma.

377 Aleš Erjavec, “Drugi svet”, iz: *K podobi*, Zveza kulturalnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, str. 121–124.

378 U SSSR-u je ovaj proces bio znatno duži i može se pratiti od 1917. godine.

379 Aleš Erjavec, “Kulturalna dominantna ter kulturalna identiteta Drugega sveta”, u: “Drugi svet”, iz: *K podobi*, Zveza kulturalnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, str. 124–134.

380 Aleš Erjavec daje nešto drugačiju klasifikaciju umetnosti poznog socijalizma: (a) konceptualizam, (b) upotreba postmodernističkih tehnika i procedura, (c) nekontrolisana upotreba socijalističkih i komunističkih znakova, predstava, (d) upotreba nacionalne, folklorne, tradicionalne i masovne umetnosti, i (e) “binarni” pristupi. Videti: Aleš Erjavec, “Late Socialist Postmodernism”, u: “Introduction”, iz: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003, str. 29–49.

381 Žil Delez, “Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)”, *LMS*, knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407–418.

382 O konfliktnoj atmosferi postsocijalizma videti, na primer: Mihail Epštejn, *Postmodernizam*, Zepter, Beograd, 1998; Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996; Slavoj Žižek, *Krhka absolut. Enajst tez o kršćanstvu in marksizmu danes*, Analecta, Ljubljana, 2000; Slavoj Žižek, *Manje ljubavi – više mržnje – Ili, zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beogradski krug, Beograd, 2001.



Kao zapadni eklektični slikarski i skulptorski postmodernizam, nastaje ranih osamdesetih godina u doba emancipacija poznog socijalizma.<sup>383</sup> Vođen je estetikom i politikom otvaranja *Istoka* prema *Zapadu*. U pitanju je eklektični i ekstatički povratak manuelnosti i telesnosti slikarstva i skulpture kroz obrte od “kritičkog”, “racionalnog” i “angažovanog” minimalizma i konceptualizma ka uživanju (između *plaisir* i *jouissance*) u slikanju i u bivanju u slici. Slika je postala neka vrsta zamene za heterogeno višepolno erotsko telo aistorijskog uživanja. Slika jeste izraz (ekspresija), ali ona jeste i prikazivanje ekspresije i ekspresivnog. Delo eklektičnog postmodernizma (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizmi) jeste mimezis ekspresivnih *tragova* istorije umetnosti i njihovih razlučujućih odlaganja (*différance*) u mekoći boje koja alegorijski evocira spermu, izmet, sluz. To je umetnost *prostorno-vremenskih šupljina* između konzervativizma slabeg realnog socijalizma i sanjanog izgubljenog građanskog “izraza” modernosti sa prelaza XIX u XX vek.

*Modernizam posle postmodernizma* se ukazuje kao višeznačno rekreiranje statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti (ezoteričnog modernizma, apstraktnog ili promiminalističkog slikarstva, skulpture i instalacija). Karakteristična su tri pristupa:

- (i) ukazivanje na to da je tematizacija i realizacija velikih modernističkih zamisli (originalnost, jaki subjekt, plošno apstraktno slikarstvo, čiste forme, oštre ivice, doslovnost objekta) provociranje *traumatskog mesta* realsocijalističke kulture u kojoj je visoki i radikalni apstraktni modernizam bio cenzurisani, potisnut i onemogućen u ime varijantnih modela socijalističkog estetizma, umerenog modernizma i prosečnog postmodernizma,
- (ii) postistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma (apstrakcije, geometrije, konstruktivnosti, konkretizma i dizajna) na sličan način na koji su se u ranom eklektičnom postmodernizmu osamdesetih godina kroz transavangardu i neoekspresionizam predstavljale reinterpretacije ikonografije baroka, manirizma, simbolizma, secesije, metafizičkog slikarstva, ekspresionizma i “povratka redu” (franc. *rappel à l'ordre*), i
- (iii) ambicija da se kasna realsocijalistička i postsocijalistička entropijska, groteskna, cinična i besprojektna “kultura” vrati *ideji* projekta (savremenosti, budućnosti), zapravo, modernistički odgovor na predmodernističku regresivnost nacionalrealizma i eklektičnu mekoću postmodernizma (transavangarde, neoekspresionizma, anahronizma).

Ova umetnost je istovremeno bila i “drugi”<sup>384</sup> modernizam i “drugo” od eklektičnog postmodernizma. Prividnim autonomijama, dizajniranom apstraktnošću i otuđenom sublimnošću, ova umetnost je u *telu* društvene *krize* i *entropije* pokušala da locira hipoteze savremenosti i prisutnosti, naspram arhiviranosti i odloženosti postmoderne i njenih *mainstream* evolucija.<sup>385</sup>

Ka “simptomu” orijentisana politička umetnost u poznom socijalizmu ili neposredno nakon njega jeste umetnost krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Izvesne umetničke produkcije i prakse, od sedamdesetih (*sots art*), preko osamdesetih (*perestrojka umetnost* i *retrogarda* ili *retroavangarda*), ka devedesetim godinama, uspostavile su se kao *nomadske* i *simptomске* prakse unutar umetnosti, kulture i društva.<sup>386</sup> U njima se konceptualizuju, tematizuju i prikazuju granična i paradoksalna mesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, savremenosti, istoričnosti i političnosti poznih realsocijalističkih i prelaznih nastajućih postsocijalističkih društava. Te umetničke produkcije se u opštem smislu mogu nazvati *retro-avant-gardom*<sup>387</sup> pošto se paradoksalno služe strategijama avangardnog prodora, napada, subverzije i ekscesa, a, s druge strane, pokazuju da više nema nade, utopije i progresa — da je avangarda *mrtva*. Te produkcije *govore* (one su konstituisane kao diskurs) da su svi znaci modernizma “mrtvi znaci”. Na primer, zagrebački umetnik Mladen Stilinović anticipira programske intencije *retro-avant-gardnog* umetnika rečima:

Tema mog rada je jezik politike, odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevi. Ovi radovi nisu izmišljeni. Volio bih slikati. Slikam, ali slika me izdaje. Pišem, ali napisano me izdaje. Slike i riječi pretvaraju se u ne moje slike, ne moje riječi i to je ono za što se želim izboriti ovim radom — za ne moju sliku. Ako je jezik (boja, slika itd) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konsekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi, materijali imaju više značenja, koje je ono koje se nameće,

383 Videti, na primer: Marjan Susovski (pr.), *Novi obrt — slikarstvo*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd i Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982; ili Andrej Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran, 1991.

384 Hajnrih Kloc, *Umetnost u XX veku: Moderna — Postmoderna — Druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

385 Tomaž Brejc, “Modernizam poslije postmodernizma?”, *Moment* br. 11–12, Beograd, 1988, str. 12–16; Ješa Denegri, “Mogućnost projekta, stroga misao i opis čvrstog subjekta u umetnosti sredine devedesetih” i Miško Šuvaković, “Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma”, iz: *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu “Zlatno oko”, Novi Sad, 1996, str. n.n.

386 Videti: Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturalnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996; i Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda — teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997.

387 Pozivam se na pojam koji je iz koncepta “retrogarde” NSK-a razvila Marina Gržinić i primenila ga na exjugoslovenski prostor (Irwin, Mladen Stilinović, Anonimni umetnik iz Beograda) — videti: Marina Gržinić, “(Post)socializam, ideologija, projekti kopiranja in retroavangarda”, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda — teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 104–208.

što ono znači i da li znači ili je prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan – ne postoji umjetnost bez posljeditelja.<sup>388</sup>

Retroumetnik poznog socijalizma pokazuje svoje *prljave ruke*, a to znači: svoje manipulacije, mimikrije i prevare unutar *poludelih i iskrivljenih* moći entropijskog realsocijalizma i njegove birokratski situirane humanosti i obećane liberalnosti. Zato, retroumetnik gotovo lakanovski pokazuje da svaka “istina” ima strukturu fikcije.<sup>389</sup> Sa odmicanjem tranzicijskih procesa u postsocijalističkom društvu, retroavangardni umetnik počinje da gubi *traumatični realsocijalistički objekt* svojih manipulacija/simulacija unutar reformisanog i oslabljenog totalitarizma. I tada se dešava karakterističan preobražaj od ekscenčne i traumatične politički orijentisane umetnosti u realnom – poznom – socijalizmu u umetnost kao kulturu u reformatorskom proliberalnom tranzicijskom postsocijalizmu.<sup>390</sup>

*Medijska umetnost u funkciji kulture* ili, samo, *umetnost u doba kulture* je nekakav neodređen indeks za umetnost posle pada Berlinskog zida i za nekakav obrt od “posebnih simptomskih retro praksi” u umetnosti osamdesetih i ranih devedesetih ka ustanovljavanju umetnosti nove globalne epohe kao umetnosti u preobražaju od kritičnih autonomija estetskog unutar makropolitikog ustrojstva u umetnost sa funkcijama kulture unutar nove medijske rekonfiguracije i resemantizacije aktuelnosti (stvaranje globalnih imperija od USA do EU u postblokovo doba). Nešto se bitno u umetnosti i kulturi promenilo nakon pada Berlinskog zida i tu promenu treba identifikovati.

### Metafore postsocijalizma kao postmoderne

Postsocijalizam ili postmoderna postistorijskih, prividno postpolitičkih kultura, pre svega je evropski historijsko-povjesni problem *preskoka, kašnjenja, povratka i gubitka*, koji u neizvesnim specifičnim formulacijama dotiče i realsocijalističke države/kulture trećeg sveta (Kina, Vijetnam, Severna Koreja, Irak, Alžir, Kuba, azijske države nastale raspadom SSSR-a). Zadržaću se na kompleksu evropskog *post-realsocijalizma*. Znači: preskok, kašnjenje, povratak i gubitak.

*Preskok*: sedamdesetogodišnja ili četrdesetogodišnja vladavina realsocijalizma onemogućila je realizaciju zapadnog (kapitalističkog, buržoaskog, masovno-potrošačkog) modernističkog projekta u bitnim umetničkim i civilizacijskim aspektima. U lancu historijskih događaja realsocijalističkih društava nedostaju neke od zapadnih modernističkih formacija (na primer, *visoki modernizam, a umereni modernizam* se ukazuje kao *socijalistički estetizam*,<sup>391</sup> a to znači otklon od utilitarne revolucionarne umetnosti ka neutilitarnoj i neutralnoj umetnosti tehnobirokratskog postrevolucionarnog društva), odnosno, u realsocijalističkim društvima nije došlo do *transfera* avangardnog eksperimenta i ekscenčne u visoku kulturu i sistem obrazovanja. Ovako formulisanom odnosu modernizma i realsocijalizma može se suprotstaviti teza engleskih historičara umetnosti, pre svega Charlesa Harrisona, da modernizam četrdesetih, pedesetih i šezdesetih godina nije homogena i konsistentna formacija, već *binarni* odnos (tenzija) između američkog visokog modernizma, zasnovanog na prividnoj (proklamovanoj) autonomiji umetnosti u odnosu na politiku, i socijalističkog realizma kao jednog utopijskog tipa modernizma koji je zasnovan na proklamovanoj angažovanosti (povezanosti) umetnosti i politike.<sup>392</sup> Drugim rečima, *realsocijalistička* umetnost i kultura se u ovakvoj formulaciji ne vide kao nešto izvan modernizma ili kao antimodernizam ili kao neki rani postmodernizam, već kao njegov konstitutivni deo: deo binarnog para, kao napetost divergentnih modernističkih realizacija. Blisko ovome, prema Borisu Groysu, realsocijalizam (ili socrealistička kultura) jeste jedan od velikih realizacija (okončanja) avangardnih projekata:

Okret ka socijalističkom realizmu bio je, štaviše, deo sveopšte evolucije evropske avangarde tih godina. On ima paralele ne samo u umetnosti fašističke Italije ili nacističke Nemačke, već i u francuskom neoklasicizmu, u slikarstvu američkog regionalizma, u tradicionalnom i političkom zatvaranju engleske, američke i francuske proze tog perioda, istoricizmu u arhitekturi, političkom i komercijalnom posteru, holivudskom filmu itd. Ono u čemu se razlikuje socijalistički realizam od navedenih praksi jeste radikalni metod i monolitni stil

388 Mladen Stilinović, “Tekst nogom”, katalog samostalne izložbe, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984, str. n.n.

389 Slavoj Žižek, “Uvod”, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996, str. 6.

390 To se sasvim jasno vidi u evolucijama slikarske grupe *Irwin*, koja je jedna od formacija *Neue Slowenische Kunst*. Od “cinične umetnosti” u *tkivu* entropijskog totalitarizma vremenom nastaje sofisticirana umetnost dekonstrukcije “brisanih tragova” makropolitike na tranzicijskom istoku Evrope. Uporedi makropolitiki identitet grupe *Irwin* u knjizi *Neue Slowenische Kunst*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991, sa mikropolitikim pozicioniranjima u knjizi: Eda Čufer (ed), *Transnacionala – Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, Študentska založba, Ljubljana, 1999. Videti kataloge izložbi: *Manifesta 1*, Rotterdam, 1996; *After the Wall*, Moderna Musset, Stockholm, 1999; ili *Milano – Europa 2000: The end of the century. The seeds of the future*, Electa, Milano, 2001.

391 Ješa Denegri, “Socijalistički estetizam”, iz: *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 104–110.

392 Charles Harrison, “On A Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock”, iz: *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 129–149.

koji nigde (s izuzetkom Nemačke) nije bio primenjen sa takvom konsistentnošću u svim područjima života u društvu. Pod Staljinom, san avangarde je bio ispunjen i život društva je bio organizovan u monolitnim umetničkim formama, mada naravno ne u onima koje je avangarda favorizovala.<sup>393</sup>

*Kašnjenje:* istočnoevropske i balkanske zemlje svojim tehnološko-potrošačkim poretom društvenih odnosa ne mogu da dosegnu zapadne eruptivne i ekstatičke postmodernističke proizvodne i potrošačke odnose i zato su tek grubo i neodređeni *mimesis mimesisa* zapadnog (evropskog, američkog) postmodernizma. Ali, “mimesis” nikada nije čisti odraz, već je transfiguracija (premeštanje) i transformacija (preobražaj), zato se fragmentarni izrazi istočnoevropskih i balkanskih postmodernizama razlikuju od američkog i evropskog postmodernizma. Ne samo da se razlikuje, kao *mimesis mimesisa* on gradi sasvim drugu optiku prikazivanja i recepcije “realnosti”. Dok je zapadni postmodernizam medijsko umnožavanje nekontrolisane potrošnje roba i vrednosti, istočnoevropski, srednjoevropski i balkanski postmodernizam je nekontrolisana i beskrupulozna potrošnja političkih ideoloških aparatusa i religijskih identiteta. Postsocijalizam je pokazao fascinantnu moć da kao kontekstualna kultura omogući preoblikovanje i intertekstualno prožimanje nespojivih političkih ideologija. Pokazao je da se ideologija ne formuliše kao prepoznatljivi znak ili poredak znakova u polju metajezika koji obećava legitimnost identiteta, već je kao označitelj koji je u stanju da anticipira ili prihvati bilo koju geografsku ili istorijsku političku ideologiju. U postsocijalizmu pojam postideološkog ne označava preobražaj ideološkog u tehnokratsko ili ekonomsko ili birokratsko, odnosno u mikropolitčko (ili sve to zajedno kao u poznom kapitalizmu), već označava i trenutni ili prividni kraj jedne velike integrativne metapriče (istorijskog materijalizma ili političke ideologije komunizma itd.) i moć političke ideologije da se oslobodi bilo kakve priče (korak od znaka ka označitelju) i da kao samo jedan ili kao beskraino umnožavajući označitelj anticipira sva moguća (dostupna) značenja po osi geografije i po osi istorije. Danas imamo i hrišćanski socijalizam i staljinizam i nacionalni socijalizam (u svim potencijalnim kombinatorikama povezan sa formacijama fašizma ili nemačkog nacionalsocijalizma ili neonacizma) i reformski socijalizam i socijaldemokratiju i autokratski realsocijalizam i liberalni kapitalizam prvobitne akumulacije kapitala i pozni neoliberalni kapitalizam... Pazite, rekombinacije *smisla* su gotovo neverovatne. Moć umnožavanja je fascinantna, pokazuje se i kao metastaza i kao entropijska potrošnja političkih ideologija<sup>394</sup> i kao postmoderni pluralizam nesvodivih razlika.<sup>395</sup>

*Povratak:* dominantna politička tendencija unutar nacionalnih kultura postsocijalizma postaje kritika komunizma kao internacionalne modernističke kulture (što *on* u potpunosti nije ni bio) i kritika poznog zapadnog kapitalizma kao društva duhovnog i egzistencijalnog otuđenja (što *on* u potpunosti nije). Koncepti povratka su usmereni predmodernističkim fundamentima (korenima, izvorima), što postaje paranoična igra sa nemogućim i nikada realizovanim nacionalnim identitetima kao istorijskim projekcijama, utopijama i konstitutivnim vizijama. Romantičarske i klasicističke formacije prikazivanja se formulišu kao regionalni ili lokalni *dijalekti* prikazivanja istorijske i time aktuelne realnosti. Povratak istorijskom biću je povratak fikcionalno proizvedenom organskom *telu* nacije i ponuđenim transcendentnim idealima vere, etosa i estetike koje gube Drugog i odstranjuju mogućnost utopijskog Trećeg.

*Gubitak:* postsocijalističke kulture su entropijske kulture. Po Marini Gržinić, sledeći logiku psihoanalitičkog čitanja, može se reći da je postsocijalistička Istočna Evropa “ostatak” (otpadak, izmet):

Čini se da se Istočna Evropa posle pada Berlinskog zida našla u strašnom međuprostoru, u kome je postala nedeljivi ostatak, nematerijalna mrlja realnosti koja je već progutala sav potencijal stvoren svojim prethodnim postojanjem.<sup>396</sup>

I, zato, ovde treba naglasiti temeljnu razliku između zapadnih i postsocijalističkih postmodernizama:

- (a) zapadni postmodernizmi su entropijski u smislu ekspanzionog rasipanja (*dissémination*) informacija, vrednosti, roba i medijskih predstava – prekriti svet, pokrenuti različite sisteme potrošnje u različitim kontekstima kulture, povećavanjem proizvodnje umnogostručiti potrošnju (potrošačka entropija je reverzibilan proces i umnogostručava proizvodnju); a
- (b) postsocijalistički postmodernizmi su entropijski u smislu ekstenzivnog pražnjenja prostora društva i kulture – lišiti se svega osim onoga što je ontološki nužno kao aspekt nacionalnog, etičkog i estetskog samoodređenja i samobitnosti, ali *ontološka nužnost* je samo jedna od paranoičnih projekcija (u socrealističkom smislu *optimalnih projekcija*) nepostojećeg istorijskog bića (metafore, alegorije, simboli, mitovi i legende upisuju se na mestu ontološke nužnosti savremenosti i imenuju se kao ontološka TU prisutna realnost).

393 Boris Groys, “The Culture of the Stalin Era in Historical Perspective”, iz: *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic / Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1992, str. 9.

394 Slavoj Žižek, “How Did Marx Invent the Symptom?”, iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 296–331.

395 Žan-Fransoa Liotar, “Glosar”, iz: *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5–9.

396 Marina Gržinić, “Spektralizacija Evrope (SABLASTIZACIJA)”, *Kultura* br. 102, Beograd, 2002, str. 93.

Postmodernističke kulture *postsocijalističkih država*<sup>397</sup> mogu se opisati modelima zatvorenih fragmentarnih *jezičkih igara*. Postoje zatvoreni među sobom nesvodivi (neuporedivi, raskolnički) sistemi igara. Svaki mogući svet jeste *igra* po sebi i za sebe, bez referencijalnog odnosa ka većem (obuhvatnom, meta-) sistemu igara. Pri tome, razlikuju se tri načina igranja:

- (i) igre koje kao da su mimezisi evropskog postmodernizma i koje traže *meta*-sistem igranja (paradigmatski primeri su Češka, Mađarska, Slovenija);
- (ii) igre koje kao da su igre nultog stupnja, odnosno održavanja (zamrzavanja) zauzetog trenutnog položaja prevrata iz realsocijalizma u postsocijalizam (paradigmatski primer je Poljska); i
- (iii) igre koje kao da su entropijski sistemi ubrzanog pražnjenja/samouništenja (paradigmatski primer su miloševićevska Srbija i Albanija tokom devedesetih).

S druge strane, postoji kritičko-teorijska tendencija da se konstruiše pojam, paradigma i nužna razlika “istočnoevropske” ili “postsocijalističke” umetnosti u odnosu na savremenu zapadnu globalnu umetnost postmoderne i/ili *umetnost u doba kulture*. Reč je o tendenciji koja umetničke procese na Istoku vidi i interpretira kao specifične u odnosu na Zapad i time teži da stvori novi interpretativni diskurs u odnosu na hegemonu konstrukcije moderne i postmoderne umetnosti na Zapadu i sa Zapada.<sup>398</sup>

### Sovjetska nezvanična umetnost, moskovski konceptualizam i perestrojka umetnost

Zadržimo se na primeru *perestrojka umetnosti*<sup>399</sup> i njenih direktnih ili indirektnih korespondencija sa konceptualnom umetnošću. Perestrojka umetnost (umetnost glasnosti) je postmoderna, postistorijska, eklektična i prelazna (trans) umetnost (slikarstvo, skulptura, instalacije, performans, fotografija, kolaž, *ready made*), zasnovana na dekonstrukciji kontekstualnih identiteta i parodijskoj simulaciji političkih predstava, etike i estetike avangardne umetnosti i socijalističkog realizma u SSSR-u i Istočnoj Evropi tokom osamdesetih godina XX veka. Perestrojka umetnost nastaje na prelazu *ere realnog socijalizma* u postsocijalističko društvo, a to znači da je karakteriše demistifikatorsko i nesigurno emancipatorsko proširenje umetničkih sloboda i ciničko provociranje tabu tema totalitarnog režima.

Sovjetska umetnost<sup>400</sup> je od sredine tridesetih godina bila pod kontrolom državne i partijske birokratije. Uobičajeno se govori o umetnosti socijalističkog realizma. Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina uspostavljale su se formacije neke vrste *socijalističkog estetizma*, tj. umerenog modernizma. Reč je o modernističkoj umetnosti u birokratizovanoj realsocijalističkoj kulturi. Alternativna umetnost<sup>401</sup> nastaje krajem pedesetih i ranih šezdesetih godina u poststaljinističkom periodu. Ključni problem sovjetske alternativne umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina nije bila *borba* za osvajanje prostora javne prezentacije, već umetnička i egzistencijalna *borba* za utemeljenje novog i drugačijeg umetničkog jezika izražavanja od vladajućeg akademskog jezika instrumentalnog socijalističkog *realizma*. Vodeću tendenciju ranih šezdesetih predstavlja grupa *Dviženije (Pokret, 1962–76)*. Vođa grupe je Lev Nusberg (1939), a u njoj su saradivali Galina Bit, Pavel Burdukov, Viktor Stepanov, Jurij Lopakov, Aleksandar Grigorjev, Klaudija Nedelko. *Dviženije* se poziva na idealističko nasleđe avangarde i istorijskog konstruktivizma, čime se podudara sa tada aktuelnim neoavangardnim tendencijama umetnosti posle enformela i neokonstruktivizma.<sup>402</sup> Rad grupe se odvija u domenu kinetičke umetnosti i ludističkog ponašanja bliskog hepeningu i scenografskom nadrealizmu, odnosno *neoutopizmu* i ludizmu kinetičara pedesetih i šezdesetih godina, na primer, bliski su radu grupe *ZERO*. *Dviženije* se od 1966. razvija u smeru umetnosti spektakla: projektovanje veštačkog kinetičkog bioničkog ambijenta u duhu futurologije, aranžiranje

397 Uporediti, na primer, kustoske koncepcije interpretiranja umetničkih prokonceptualnih praksi u pojedinim nacionalnim kulturama: Dejan Sretenović (ed), *Art in Yugoslavia 1992–1995*, CSU, Beograd, 1996; Branka Stipančić, Tihomir Milovac (eds), *Budućnost je sada: Ukrajinska umjetnost devedesetih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1999; Branka Stipančić, Tihomir Milovac (eds), *The Baltic Times. Suvremena umjetnost Estonije, Latvije i Litve*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001; Tihomir Milovac (ed), *Neprilagođeni – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002; Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–1990 – granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.

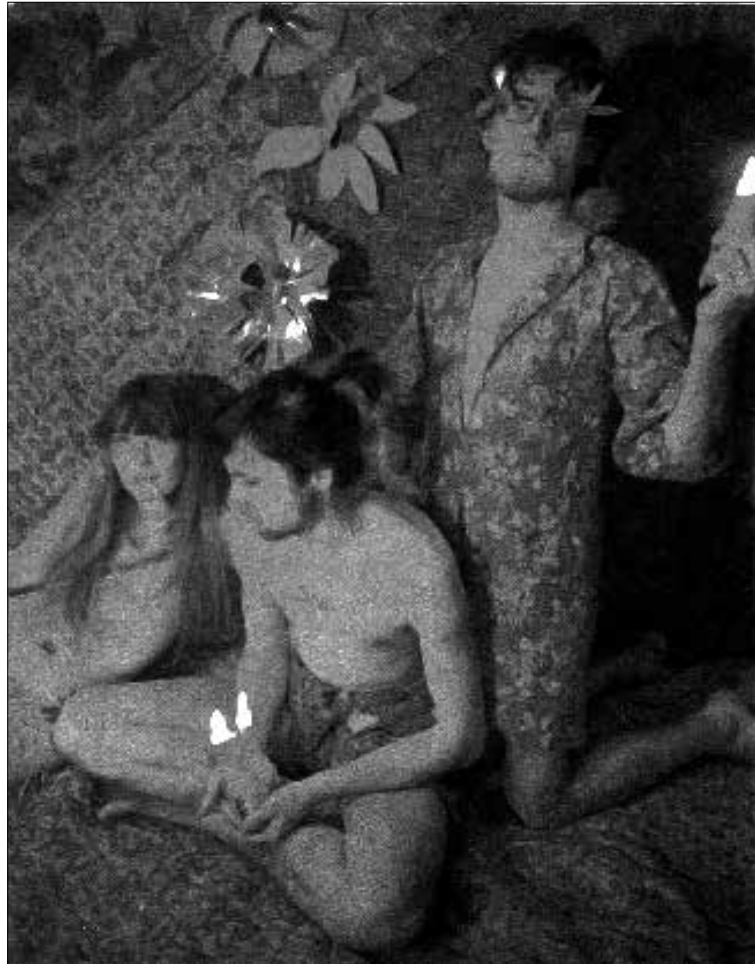
398 Videti: *Umetnost Vzhodne Evrope v Dialogu z zahodom – Od 1960. let do danes – Razstava del za nastajajočo zbirko*, Moderna galerija, Ljubljana, 2000; ili Irwin (eds), “East Art Map” (temat), *New Moment* no. 20, Ljubljana, 2002.

399 Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s – View of the Soviet World”, iz: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003, str. 55–89.

400 Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge (ed), *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*, Thames and Hudson, New York, 1995.

401 Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s”, iz: Laura Hoptman, Tomáš Pospiszl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 37–53.

402 Ješa Denegri, “Pojava grupa u pokretu Novih tendencija”, iz: *Umetnost konstruktivnog pristupa – Exat 51, Nove tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000, str. 358.



Dviženije, *Improvizacije*, 1970.



Genadij Donskoj, Miša Rošad, Viktor Skersis, *Gvozdena zavesa*, 1977.

kinetičkih vrtova, izvođenje muzičkih i svetlosnih spektaklâ, formulisanje prozapadne psihodelirične mitologije hipi kulture. Rad grupe *Dviženije* zasnovan je na književno-filozofskom i futurološkom projektu nove umetnosti i nove životne sredine. Reformuliše se koncept “projekta” i u izvesnom smislu razvija se estetika *nade*.<sup>403</sup>

Po italijanskom kritičaru Enriku Crispaltiju, alternativna umetnost u SSSR-u u periodu između 1958. i 1977. ima sedam usmerenja:

1. ekspresionistička i lirska figuracija (Oskar Rabin, Ernst Neizvesni,<sup>404</sup> Alek Raport, Vasilij Sitnikov),
2. slikarstvo gesta i materije (Vladimir Nemuhin, Lidija Masterkova),
3. postkonstruktivistička i organska apstrakcija (Eduard Štejberg, Erik Bulatov, Vili Bruj),
4. kinetička umetnost grupe *Dviženije*,
5. nadrealna figuracija (Ulo Soster, Vladimir Jankilevski, Anatolij Brusilovski),
6. ironija svakodnevnog (Ilja Kabakov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Čujkov), i
7. konceptualna umetnost, umetnost ponašanja i kolektivne akcije (Aleksandar Melamid, Vitalij Komar, Rima i Valerij Gerlovin, grupa *A.R.G.* itd.).<sup>405</sup>

Iz mnoštva pojava izdvajaju se akcije i ambijentalni radovi koji imaju karakter *land arta*, *body arta* i konceptualne umetnosti tokom sedamdesetih godina. Raspon radova je veliki, od mističkih i simboličkih akcija Rime i Valerija Gerlovina (na primer, rad *Veliki medved*, 1977), do političke alegorizacije blokovske podele sveta Genadija Donskoja, Miše Rošada i Viktora Skersisa (delo *Gvozdena zavesa*, 1977).<sup>406</sup> Konceptualna umetnost je nastala u okvirima književnog pesničkog i postlikovnog eksperimenta (poetski konceptualizam, knjige umetnika nazvane “samizdati”, tekstualni umetnički radovi). Po konceptualnom umetniku Dmitriju Prigovu, ruski književni konceptualizam nastaje nakon što je konceptualizam uspostavljen u vizuelnim umetnostima na zapadu. Ruska konceptualna poezija<sup>407</sup> je određena verbalizacijama vizuelnog prostora i raskrivanjem njegovih ideoloških osnova. Tehnike konceptualnog rada su citat, kolaž, montaža ili izvođenje *ready made*-a. Dolazi do preuzimanja postojećih tekstova, slika, stilskih konstrukcija i mrtvih, zvaničnih ili stereotipnih umetničkih, kulturalnih ili političkih klišeja. U parodiranim i dekonstruisanim fragmentima jezika i slika pronalaze se tragovi političkog i spiritualnog potencijala jezika umetnosti. Na taj način su delovali pesnici Vsevolod Nekrasov, Dmitrij Prigov, Lav Rubinštejn, Aleksej Paščikov, Muhomori, kao i umetnici: Ilja Kabakov, *Kolektivna akcionistička grupa*, Juri Albert, Nikolaj Pantikov, *The Medical Hermeneutics Inspection group* (Pavel Peperstein, Sergej Anufrijevič, Juri Lederman), Sergej Bugajev, Vladimir Sorkin, Ivan Čujkov, Erik Bulatov, Viktor Pivovarov, Konstantin Zvezdočatov, Elena Elagina, Vladimir Fiškin, i dr.<sup>408</sup>

Za nastanak i odvijanje umetnosti perestrojke ključnu ulogu igraju tri radikalna dekonstruktivna i konceptualna usmerenja.

Postmodernistički skepticizam i, češće, nihilizam, kojim se parodijski ili cinički pod sumnju dovode *veliki* ideološki, etički, estetski i umetnički sistemi, od avangarde i modernizma, preko socijalističkog realizma do *pop-arta* i *minimal arta*.

Konceptualno kritičko razmatranje *prirode umetnosti*, kao izraza konstruisanih sistemskih društvenih značenja, vrednosti i identiteta.

Ali, i parodijske, ciničke i simulacijske tehnike eklektičnog postmodernizma, zasnovane na preuzimanju umetničkih šablona, stereotipa, i njihova ideološka i vrednosna dekonstrukcija – prikazivanje političko-ideoloških i metafizičkih granica prikazivanja i recepcije smisla, značenja, vrednosti i identiteta unutar realsocijalističkog društva.

## Soc Art i umetnost perestrojke

Karakteristična svojstva umetnosti perestrojke naznačene su u pojavi *soc-art*-a. Termin su prvi put početkom sedamdesetih upotreбили Vitalij Komar (1943) i Aleksandar Melamid<sup>409</sup> (1945), koji su problematizovali na eksplicitan način

403 Može se govoriti, pre, o posrednim američko-novolevičarskim markuzeovskim uticajima, nego o interesovanjima za Blochovu oficijelnu *filozofiju nade*. Videti, na primer: David Cooper (ed), *Dijalektika oslobođenja*, Praxis, Zagreb, 1969.

404 John Berger, *Art and Revolution – Ernst Neizvestny and Role of the Artist in the USSR*, Penguin, Middlesex, 1969.

405 Ješa Denegri, “Nova sovjetska umetnost – jedna neslužbena perspektiva”, *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, str. 62.

406 Ješa Denegri, “Nova sovjetska umjetnost: od alternative do legalizacije”, iz: Slobodan Mijušković (ed), “Deca socrealizma – unuci avangarde” (temat), *Moment* br. 16, Beograd, 1989, str. 4–11.

407 Josif Bakštejn, “Bilješke o literarnom konceptualizmu”, iz: Irena Lukšić (ed), *Soc-Art – tekstovi i kritika*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1998, str. 23–25.

408 Natalia Tamruchi, *Moscow Conceptualism 1970–1990*, CH – Craftsman House / G+B Arts International, 1995; i *Moskauer Konzeptualismus*, Kupferstichkabinett Statliche Museen zu Berlin, Walter König, Köln, 2004.

409 Carter Ratcliff, *Komar&Melamid*, Abbeville Press, New York, 1988.



Dmitrij Prigov, *Dose von Tag und Nacht*, 1975.



Ilja Kabakov, *Čovek koji je odleteo u kosmos iz svog stana*, 1980–88.



Erik Bulatov, *Perestrojka*, 1988.

krizu vizuelnog prikazivanja i vizuelno-semantičkog zastupanja političkog i društvenog identiteta unutar sovjetskog društva. Po Aleksandru Glezeru:

Slikari Komar i Melamid stvorili su novi stil u savremenoj umjetnosti: *soc-art*. Ako je američki pop-art rođen iz obilja stvari, *soc-art* je čedo socijalističke stvarnosti i rođen je iz obilja ideja.<sup>410</sup>

Ovim je ukazano na bitno razlikovanje istočne (realsocijalističke) i zapadne (liberalno-kapitalističke) umetnosti razlikovanjem vrste ili orijentacije identiteta društvene potrošnje. Dominantni oblik društvene potrošnje određuje orijentaciju i pristupe unutar umetničke prakse prema društvenoj realnosti, drugim rečima, u interpretaciji se prelazi sa marksističkog stanovišta, zasnovanog u ranom kapitalizmu da oblik “proizvodnje” (baze) naddeterminiše nadgradnju (potrošnju, kulturu, umetnost), na stanovište poznog kapitalizma, poznog socijalizma i postsocijalizma da je infrastruktura i praksa “potrošnje” nad-determinišuća<sup>411</sup> za umetnički rad. Istočna umetnost je konstituisana oko potrošnje javnih diskursa (*ideja*, političkih stavova, društvenih ideala i vrednosti, koncepcija društvene organizacije), a zapadna umetnost je izvedena oko potrošnje robe (objektne, informacijske). Koncepciju realsocijalizma kao potrošačke kulture, ali potrošačke kulture političkih predstava identiteta, razvija Boris Groys:

Kultura staljinističke ere nije bila ništa drugo do velika reklamna kampanja, koja je bubnjala u ime konstruisanja komunizma. Komunistička reklama nije bila usmerena na određenu ciljnu grupu – i zato je bliža zapadnoj komercijalnoj kampanji nego nacističkoj propagandi. Komunistička reklama je prizivala sve ljude da dosegnu takav produkt kakav je komunizam, kao što su današnji ljudi pozvani da kupe coca-colu ili big Mac-a.<sup>412</sup>

Zato *soc-art* nastaje kao “post”-umetnost koja se određuje parodičkim i ciničkim povezivanjem nepodudarnih predstava potrošnje na tržišnom Zapadu i političkom Istoku, a to znači predstava potrošnje robe i predstava potrošnje političkih vrednosti ili ideja. Komar i Melamid su se služili različitim taktikama: *situacije potrošnje* robe na Zapadu prikazuju ikonografijom prikazivanja *situacija potrošnje* diskursa na Istoku, i obratno. Takođe, oni suočavaju karakteristične ikonografske identitete prikazivanja javnog i privatnog, a to znači makro i mikropolitike, unutar poznog kapitalizma i poznog socijalizma. Njihova umetnost nastaje u atmosferi krize javnih i privatnih “identiteta” sovjetskog društva, u kojoj se pokazuje da “staro” (koncept boljševičkog *utopijski* orijentisanog sveta) nestaje, a da se “novo”<sup>413</sup> (liberalni kapitalizam, slobodno, potrošačko i civilno društvo) ne može pojaviti u obećanoj ili očekivanoj formi. Zato njihova umetnost na cinički i, često, morbidni način spaja “pop” i “soc” paradigme prikazivanja i izražavanja unutar modernizma posle Drugog svetskog rata u kritični i decentrirani *vizuelni govor* o nemogućoj traumatičnoj umetnosti unutar nemogućeg traumatizujućeg totalitarnog društva. Na primer, Peter Wollen objašnjava novoskovani termin “*soc-art*” (*Sots-art*) rečima:

Mada su Komar & Melamid *soc-art* imenovali posle pop-arta (i socrealizma) u Moskvi 1972, njihova značenja su sasvim različita. Pop-art je na Zapadu izveden iz suočenja sa potrošačkim društvom, iz uočavanja da barijera koja je podignuta između “visoke” i “niske” umetnosti više ne postoji. Uspešna fordistička ekonomija na Zapadu nije bila jednostavno usmerena samo na masovnu produkciju, već i na masovnu potrošnju, a umetnici su sve više i više živeli u vizuelnom ambijentu u kome je dominirao standard življenja i komercijalna umetnost. Sovjetski fordizam, ili pseudofordizam (po sebi velika parodija) propustio je da razvije sistem masovne potrošnje. Umesto toga, on je uručio ideologiju, koja je ušla u sovjetski vizuelni prostor: politički slogani a ne reklamni slogani; ideološki amblemi a ne nazivi i simboli firmi; poster i parole, a ne bilbordi i reklame; kult partije a ne potrošnje. Ova dva vizuelna (i tekstualna) sistema su analogna samo na površinskom nivou. U Sovjetskom Savezu nije bilo suštinske razlike između visoke i niske umetnosti: svaka od njih je bila deo istog totalizujućeg sistema. Nasuprot, pop-art je nagoveštavao uspostavljanje jednog takvog integrativnog sistema zasnovanog na opštoj cirkulaciji dobara i na uklanjanju barijere između komercijalne i visoke umetnosti, upravo gde je *soc-art* pokušao da napravi subverziju unutar već uspostavljenog sistema.<sup>414</sup>

410 Aleksabdar Glezer, “Očevi sovjetske Soc-Umetnosti”, iz: Irena Lukšić (ed), *Soc-Art – tekstovi i kritika*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1998, str. 153–154.

411 Uparediti: Mladen Dolar, Slavoj Žižek, *Problemi teorije fetišizma – Filozofija skozi psihoanalizo II*, Analecta, Ljubljana, 1985; Frederic Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, iz: Hal Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983, str. 111–125; i Boris Groys, “The Artist as an Exemplary Art Consumer”, iz: Aleš Erjavec (ed), *Aesthetics as Philosophy – Proceedings Part I*, u: *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999, str. 87–100.

412 U tekstu “Boris Groys on Stalin As Lifestyle Guru”, iz: <http://www.artforum.com/news/week=200310>.

413 Parafraziran slavni Gramscijev iskaz iz 1930: “Križa se precizno očituje u činjenici da staro umire a da novo ne može biti rođeno, u ovom međuvremenu se pojavljuje mnoštvo morbidnih simptoma” – Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart, London, 1971.

414 Peter Wollen, “Scenes from the Future: Komar & Melamid”, iz: David A. Ross (ed), *Between Spring and Summer – Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 109–110.





Aleksandar Kosolapov, *Coca-Cola. To je prava stvar, Lenjin*, 1981.



Afrika (Sergej Bugajev), *Pravoslavni totalitarni oltar u slavu Anufrijeva*, 1990.



Komar & Melamid, *Portret Ronalda Reagana kao kentaura*, 1981.



Komar & Melamid, *Dvostruki autoportret kao mladih pionira*, 1982–83.

Drugim rečima, Komar i Melamid su, za razliku od neoavangardnih umetnika šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, napustili elitističku poziciju odbijanja identifikacije sa sovjetskom realističkom umetnošću i napora da se uhvati direktna veza komunikacije sa aktuelnom zapadnom umetnošću. Oni su sebi dozvolili da uđu u dekonstruktivističku igru višeznačnog odnošenja sa “jezicima” umetnosti na Zapadu i Istoku. To znači da su oni pokazali relativnost modusa prikazivanja i izražavanja u umetnosti, odnosno da su olabavili i obeležili *bolna* mesta razdvajanja ili spajanja umetnosti Istoka i Zapada. Prikazivanje i izražavanje u umetnosti nije suštinski određeno *prirodnom* pozicijom predstave i referenta, odnosno slike i mentalnog stanja slikara, već relativnim društvenim identitetom slikara u specifičnoj kulturi i proizvodno/potrošačkom organizacijom te kulture kao njegovog konteksta. U specifičnoj kulturi identitet umetnika nije njegovo personalizovano *svojstvo*, već njegova društvena funkcija. Vrsta ili tip funkcije umetnosti u društvu određuje i identitet umetnika. Zato, identitet umetnika ne proizlazi iz samog autentičnog “unutrašnjeg stanja” umetnika, već, naprotiv, iz spoljašnje pozicije koju umetnik zadobija u polju realizacija društveno-globalne funkcije umetnosti. U trenucima kada je jedno društvo u krizi i kada postoji više otvorenih, ali neizvesnih mogućnosti razrešenja krize, tada umetnik može izvesti dekonstrukciju zadatih identifikacionih parametara na taj način što će ih relativizovati, olabaviti, decentrirati ili učiniti višeznačnim kroz svoj rad i kroz različite nivoe identifikacije sa njima. Na primer, Komar i Melamid, u slikama *Portret Ronalda Reagana kao kentaura* (1981), *Dvojni autoportret kao mladih pionira* (1982–83) i *Izvori socijalističkog realizma* (1982–83), koriste paradigmu očiglednog akademskog ili realističkog prikazivanja, koja je razrađivana od osamnaestovekovnog političkog neoklasicističkog francuskog slikarstva do dvadesetovekovnog sovjetskog socijalističkog realizma i američkog kapitalističkog pop-arta. S druge strane, oni unose tematske i formalne poremećaje koji ukazuju na “rascep” i traumatični problem pozicioniranja unutar kriznog poznog socijalizma. U bliskom domenu su radili Erik Bulatov (1933), Ilja Kabakov (1933), Juri Liderman (1963) iz grupe *Medical Hermeneutics*, Dmitri Prigov (1940), Konstantin Zvezdočatov (1958) i dr. Slikari su socijalističkom realizmu pristupali višeznačno parodijski kao:

- (i) kiču (socijalistički realizam kao prelazni oblik izražavanja i prikazivanja od avangarde do kiča);
- (ii) sredstvu birokratske manipulacije i državno-ideološke propagande (proizvodnje svesti kao *normalnog* okvira ili mape egzistencije, odnosno, u lakanovskom smislu, uživanja želje inverznog smisla socijalističkih utopija ili politika);
- (iii) klišeju i stereotipu sovjetske svakodnevice (sovjetskoj masovnoj kulturi: egzotičnom socijalističkom realizmu koji nema samo funkciju optimalne projekcije kao u ezotičnom socijalističkom realizmu, već i funkciju fetišizacije objekta želje sovjetskog građanina i koji jeste, neka vrsta, inverznog ili *siromašnog* pop-arta); ali i kao
- (iv) provokativnom likovnom izrazu koji je interesantan i *egzotičan* za zapadno tržište umetnosti (zamisao *mimezisa* *mimezisa* se transformiše u autoironijski likovni govor deformisanog prikazivanja fetiša sovjetskog i zapadnog društva).

Karakteristično je da je zapadni sistem umetnosti mogao da prihvati umetnost istočnoevropskih umetnika samo kao mazohistički, groteskni i autoironijski dekonstruisani socijalistički realizam. Likovni kodovi socijalističkog realizma su paradoksalno povezani sa kodovima likovne avangardističke apstrakcije i, s druge strane, američkog pop-arta. Suočenje kodova socijalističkog realizma i avangardi imalo je složenu emocionalnu i konceptualnu podlogu: (a) avangardna umetnost je u SSSR-u likvidirana administrativnim putem i zamenjena ili produžena<sup>415</sup> socijalističkim realizmom, (b) ruska i sovjetska avangardna umetnost je na Zapadu postala jedan od stubova (fetiš, ideal, izuzetna ekonomska vrednost) modernizma i modernističke kulture još poznih tridesetih godina, (c) za sovjetske umetnike sedamdesetih i osamdesetih godina avangarda i socrealizam predstavljaju traumatske sadržaje – Zapad je od Rusa očekivao avangardnu umetnost, a oni su se estetski i etički borili sa nasleđem socrealizma i njegovim umerenim modernističkim varijantama (socijalistički estetizam, umereni modernizam, folklorni modernizam). Pristup avangardnom i socrealističkom nasleđu ostvaren je dekonstrukcijom (relativizacijom, izmeštanjem, deformacijom, pokazivanjem očiglednim neočiglednog, razdvajanjem i rekombinovanjem likovnog i ideološkog, pikturalnog i amblematskog) jednih i drugih estetičkih i političkih dogmi, ali i ukazivanjem na umetničko delo kao na *političko-estetski simptom* kroz koji se otkriva dejstvo traume.

Nastala dela su imala na eklektičan način ikonografske karakteristike avangardnog i socrealističkog izraza, ali ne kao iskrenog ili istinitog umetničkog stava, već kao očigledne prevare i intencionalnog oduzimanja životne snage znacima logocentričnog (avangardnog) i totalitarnog (socijalistički realizam) sistema prikazivanja, izražavanja i ponašanja. Jedna od velikih parodijskih slika *simptoma* je slika *Staljin sa muzama* (1981–82) Komara i Melamida. Pseudoklasicističkom ikonografijom je rešen paradoksalni i ideološki naprsli prikaz susreta Staljina (revolucionarni simbol dijalektičkog i istorijskog materijalizma, klasne borbe, pobedničke revolucije, nauke, tehnike, filozofije, naprednog društva, realnog ostvarujućeg komunizma) i muzâ (tradicionalistički, zapravo neoklasicistički simbol evropske metafizike, iracionalnosti, antimaterijalizma, tradicije evropskog idealizma). Ova slika, na narativnom nivou, unosi paradoks i time pokazuje

415 Boris Groys, “Introduction: The Culture of the Stalin Era in Historical Perspective”, iz: *The Total Art of Stalinism – Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, str. 9–10.

realistički modus prikazivanja (stilski obrazac) kao *apstraktnu* formulu. Pokazujući arbitrarnost realizma kao stilskog okvira prikazivanja, pokazuje se i suštinska arbitrarnost odnosa označitelja i označenog, koja postoji u svakom znaku (u svakoj predstavi i njenim funkcijama zastupanja). Ironično uvedena relativnost prikazivanja označiteljski anticipira svaku drugu društvenu arbitrarnost i time eksplicira mogućnost razumevanja i doživljaja kraja realsocijalizma, koji je do tada interpretiran kao istorijska nužnost (ostvarenje i ispunjenje istorije). Zato, za njih realističko prikazivanje nije nužna predstava realnosti, već indeksirana društvena ili kulturalna konvencija i ugovor akumulacije smisla, značenja i vrednosti. Svaki realizam, pa i socijalistički realizam, namerava da pokaže identitet tehnike i ideologije u pojedinačnom prizoru sveta, da ideologijom postavi *prirodnost tehnike* i time potvrdi pikturalnu semantiku ideologije kao nužnost. Umetnost perestrojke je pokušala da izvede dekonstrukciju normalnosti i prirodnosti spoja tehnike i ideologije, da pokaže da se istom tehnikom mogu prikazati različiti sadržaji (socijalizma, kapitalizma, subjektivnosti, objektivnosti, racionalnosti, erotike, robnog fetišizma, revolucije, huliganstva, moći, potčinjenosti, perverzije, fetišizma).

Na primeru teza Lava Trockog, koji je precizno opcrtao šta je *estetički koncept* socijalističke realističke umetnosti, pokažimo *iskrivljenja* i *neoštrine* umetnosti perestrojke. Po Trockom:

Realizam ima neku prilično važnu crtu osjećanja svijeta: težnju ka životu kakav jeste, ne udaljavanje od stvarnosti nego njezino umjetničko prihvaćanje, živ interes za tu stvarnost u njezinoj konkretnoj postojanosti ili promenljivosti, nastojanje da taj život – ili pokaže kakav on jest, ili da ga proglaši za remek-djelo, ili da ga opravda, ili da ga okrivni, ili da ga fotografira, ili ga uopći, ili ga simbolizira – ali baš taj život, s tri naše dimenzije, kao dovoljan i punovrijedan i sam po sebi vrijedan stvaralački materijal. U tako širokom filozofskom, a ne školsko-književnom smislu, može se s uvjerenjem reći da će nova umjetnost biti realistična.

i

... novom umjetniku bit će potrebni svi postupci, i sve metode stvorene u prošlosti i još neke dopunske da bi se obuhvatio čitav život. I to neće biti umjetnički eklektizam, jer se jedinstvo stvaralaštva postiže aktivnim osjećanjem svijeta.<sup>416</sup>

Slikari perestrojke postupaju na inverzan način, oni pokazuju da nema idealiteta, već da je idealitet trag tj. ostatak transgresije:

- (a) pokazuju da je svaka umetnost *eklektična*, pošto je jedan portret ili akt uvek bliži (sličniji) drugim slikama iz istorije slikarstva i političke istorije, nego licu ili telu koje prikazuje konkretna pojedinačna slika;
- (b) pokazuju da je direktni i doslovni osećaj sveta nemoguć, da je uvek, već, prethodno, posredovan izvesnim simboličkim poretkom koji konstituiše naš svet i našu realnost, zapravo, ukazuje se na funkciju slike kao *barijere* ili *zaklona* (ekrana) prema Realnosti (očita analogija lakanovskom fantazmu);
- (c) pokazuju da su umetniku potrebni svi postupci i sve metode, ali ne da bi obuhvatio celinu sveta, već da bi pokazao (dekonstruisao) skelet prikazivanja, odnosno da bi pokazao *simulacijsku* moć svakog prikazivanja i izražavanja, odnosno da bi *ogoleo* razliku tehnike i ideologije; i
- (d) pokazuju da slika nije predstava samog *tog* života, kako bi rekli *realisti*, već da je *sam taj život* predstava (ideološka naddeterminacija) diskursa politike (diskursa koji može biti dat i kao pikturalna predstava).

U takvom smisaonom kontekstu Erik Bulatov radi hiperrealističke slike bliske američkom fotorealizmu šezdesetih i sedamdesetih, ali u njih unosi verbalni tekst, politički ili kontekstualno apsurdnog značenja, ili ambleme karakteristične za sovjetski javni društveni i politički život.<sup>417</sup> U karakteristični izraz kapitalističke proizvodnje predstava (hiperrealizam, fotorealizam), uvode se potrošeni i ispražnjeni sadržaji kulture realsocijalizma. Manifestna slika je delo *Perestrojka* (1989). Na hiperrealistički naslikanoj pozadini (nebo sa oblacima) parodijski su naslikane, u socrealističkom maniru, ruke sa srpom i čekićem. Pri tome, srp i čekić su i slova “T” i “R” u reči *perestrojka*. Upotreba dva registra dekonstrukcije (vizuelnog i lingvističkog) pojačava relativnost znaka i pojačava ironijski udar koji očekuje efekte i u filološkoj ravni (većina postsocijalističkih društava su u istorijskom smislu *filološka društva*, društva pretežno konstituisana na pisanom reči) i u vizuelnom prostoru (zapadna društva, kojima je, takođe, namenjena takva umetnost, su vizuelna ili, čak, *okulocentrična* društva). Kabakov je radio slike i instalacije u kojima parodira i destruiše idealizovane teme izgradnje socijalističkog realizma i sovjetskog načina mišljenja i oblikovanja života. Na primer, njegovo delo *Čovek koji je izleteo u kosmos iz njegovog stana* (1988–97) usmereno je na sovjetske fascinacije osvajanjem kosmosa.<sup>418</sup> Sokov u slici *Sovjetska Venera* (1988) ili Kosolapov u slici *Maljevič – Marlboro* (1986) suočavaju ikoničke elemente ruske i sovjetske avangarde sa

416 Lav Trocki, “Umjetnost revolucije i socijalistička umjetnost” (1923), iz: *Književnost i revolucija*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1971, str. 170–71.

417 Boris Grojs, “Reč-predstava”, iz: Slobodan Mijušković (ed), “Deca socrealizma – unuci avangarde” (temat), *Moment* br. 16, Beograd, 1989, str. 21–25.

418 Boris Grojs, Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, Afterall, London, 2006.

aktuelnim simbolima sovjetskog i zapadnog potrošačkog društva. Nastaje proizvodnja paradoksalnih spojeva, nemogućih spojeva, zapravo inflatorna proizvodnja vizuelnih paradoksa. Da li je *inflacija paradoksa* svet groteske? Da li je konačni rezultat, ona krajnja tačka, u beskonačnoj drugosti, naspram *izvora umetničkog dela*, trag grotesknog realizma, da nedoslovno parafraziramo Bahtina?<sup>419</sup> Ili, da li je u pitanju pomak logike blokovske podele sveta iz realpolitike u fiktionalne prostore kulture:

- (i) zapadna umetnost kao domen sublimne kulture i visokog estetizma, i
- (ii) postsocijalistička umetnost kao domen groteske, ironije i prividnog mazohističkog pokajanja.

\*\*\*

Uticaji sovjetske umetnosti perestrojke su se osetili i u drugim istočnoevropskim zemljama kao strategije grotesknog dovršenja i dekonstrukcije umetnosti i kulture realsocijalističke epohe. Parodijsko, ironijsko, groteskno i dekonstruktivno dovršenje realsocijalističke kulture ostvaruje se u kritičkom razobličavanju traumatskih simbola socijalističkog realizma, bezinteresnog modernizma, koji je od šezdesetih bio dominantna kultura na Istoku i, istovremeno, barijera koja je onemogućavala hvatanje koraka sa zapadnom umetnošću.

### Ruski novi akcionizam

Ruskim akcionizmom<sup>420</sup> naziva se provokativno, šokantno i ekscenno delovanje post-sovjetskih umetnika, performerera, tokom devedesetih godina. Za razliku od *soc-arta* i umetnosti perestrojke, njihov rad se ne odvija u domenu dekonstrukcije simboličkih predstava popularne zapadne kulture i masovne realsocijalističke kulture, već u domenu konkretne, doslovne i destruktivne “biopolitičke”<sup>421</sup> akcije u središtu sveta (kulture, institucija, društva, arhiviranja i izlaganja objekta). Viktor Misiano ukazuje na to da se artikulisanim diskursom može komunicirati samo sa racionalnim sagovornicima/gledaocima, dok je za postsovjetsku situaciju ranih devedesetih, u kojoj svi reaguju impulsivno u svakodnevnoj borbi za preživljavanje, jedino moguće obraćanje umetnika svetu ono koje se zasniva na transgresivnom i agresivnom činu. Takođe, umetnici, koje on naziva “moskovski akcionisti”, postaju svesni uloge masovnih medija, pa zato izvode takve akcije koje privlače medijsku pažnju i koje odgovaraju efikasnom medijskom komuniciranju. Događaj jeste događaj onda kada ga mas-mediji dokumentuju i komuniciraju.<sup>422</sup> Njihove akcije su “biopolitičke”, pošto umetnici sopstveno telo (pasivno ili aktivno, objektno ili bihevioralno, izvođačko ili akciono) postavljaju kao “agresivni i transgresivni uzorak” za testiranje unutar mikro i makropolitčkih procesa unutar kultura Istoka i Zapada. Oleg Kulik (1961) nastupa kao pas<sup>423</sup> (nag je, vezan lancem, grize, laje) ili se erotski igra sa životinjama (pas, medved). Aleksandar Brener je došao u Moskvu nakon izraelske emigracije sredinom devedesetih. Njegove akcije su bile istovremeno ispovedne, ofanzivne i mazohističke. Na primer, Oleg Kirejev je pisao:

Izvodeći osamljenički akt protesta on bi prikazivao sebe kao heroja-mučenika. Mogu posvedočiti činjenicu da nije bilo susreta ili diskusije u moskovskim umjetničkim krugovima između 1995. i 1998, a da se nije spomenulo Brenerovo ime. Njegov rad, situacionistički i akcionistički po žanru, omogućuje nam da preformuliramo definiciju tog žanra: situacija je nešto što se sastoji iz dva dijela – prvo, to je akcija samog umjetnika i, drugo, to je reakcija društva na tu akciju.<sup>424</sup>

Kasnije, Aleksandar Brener je bojom iz spreja ošteti Maljevičevu sliku iz zbirke Stedelijk muzeja u Amsterdamu<sup>425</sup> itd. Etika ovih umetnika je “cinička etika”<sup>426</sup> totalizujuće identifikujuće doslovnosti, koja reflektuje “prazno realno” postsocijalističkog beznađa. Gvozdena zavesa je pala, ali se ništa suštinski nije promenilo – sve je ostalo isto – oni se ne uklapaju ni na Istoku ni na Zapadu u simbolički, vrednosni, pa time ni u egzistencijalni sistem:

Ruski umetnik se ne može identifikovati ni sa zapadnom umetničkom scenom (koja se uglavnom opire da ga ili da je prihvati), niti sa Rusijom (biti zapadno orijentisan intelektualac i/ili Jevrej, što je u Rusiji najčešće uvek bilo skoro isto). Međutim, u oba slučaja on ili ona je pravi simptom, deleći tokom devedesetih

419 Joan de Jean, “Bahtin i povijest / Bahtin u povijesti”, iz: Vladimir Biti (ed), *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb, 1992, str. 64–67.

420 Joseph Backstein, “Ruski akcionizam – Neke natuknice za bolje razumijevanje”, *Frakcija* br. 6–7, Zagreb, 1997, str. 73–75.

421 Ovde se pod biopolitikom razume “tehnologija jastva” kojom se konstruiše postsocijalistički i tranzicijski telesni ili bihevioralni odnos individuumu i subjekta, odnosno, tela između mikro i makropolitike.

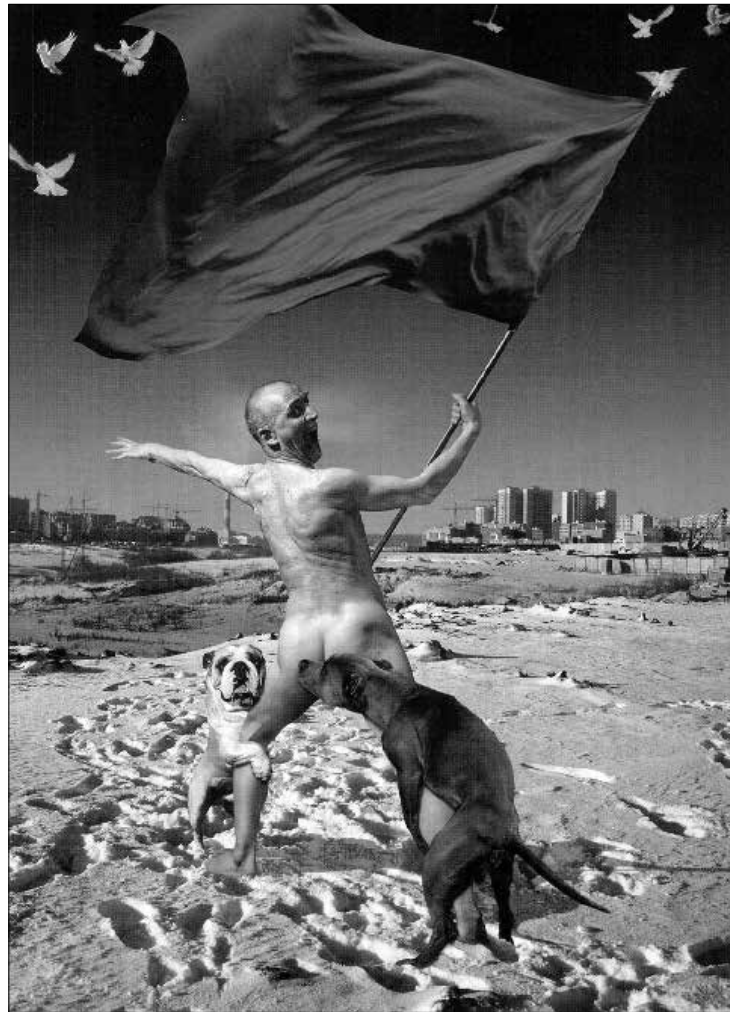
422 Viktor Misiano, “Logika igre – razgovor”, *Zarez* br. 70–71, Zagreb, 20. 12. 2001; i <http://www.zarez.hr/70-71/vizualna1.htm>.

423 Oleg Kulik/Mila Bredikhina, “Pavlov’s Dog”, iz: *Manifesta 1*, Rotterdam, 1996, str. 106–107.

424 Oleg Kireev, “Umjetnost i politika u Moskvi”, [http://republicart.net/dis/hybridresistance/kireev01\\_hr.htm](http://republicart.net/dis/hybridresistance/kireev01_hr.htm).

425 Eda Čufer, Goran Đorđević, IRWIN: Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelink, “Pismo podrške”, *Frakcija* br. 6–7, Zagreb, 1997, str. 82–85.

426 Videti: Aleksandar Brener, “San o demokratskoj kulturi”, *Frakcija* br. 6–7, Zagreb, 1997, str. 76.



Oleg Kulik, *Crvena soba*, 1999.



Oleg Kulik, *Pseća kuća*, 1996.

nepoverenje u predstave, znake i simptome. Zato se on ili ona oseća kao kamikaza prikazivanja, smrvljen mašinama simboličke produkcije. I da bi se održao ili održala, on ili ona postaje virus koji uništava ceo sistem.<sup>427</sup>

Njihovi gestovi, sasvim individualni i paranoični, razaraju idilu “stabilne” eklektične, otvorene i razigrane globalne postmoderne kulture posle pada Berlinskog zida, ukazujući da iza situiranja simboličkog reda, rada i smisla postoji ponor arbitrarne, otuđene i artificijelne egzistencije bez mogućnosti razrešenja. Umetnost je za njih simptom raskola kulture i društva. Umetnik živi i demonstrira negativnu etiku koja je zasnovana na ciničkoj upotrebi doslovnih “bioloških istina” naspram simboličkih očiglednih laži ili privida “uspostavljujuće normalizovane” kulture. Na primer, Oleg Kulik piše:

Ja sam potresen činjenicom da apsolutna jasnoća mog performansa *Pseća kuća* (unutar granica *Interpola*) nije pošteđena pogrešnih interpretacija.

Zašto sam stajao na sve četiri noge? Zašto sam postao pas?

To što sam stajao na rukama i kolenima je svesni ispad iz ljudskog horizonta, povezan sa osećanjem kraja antropocentrizma, ne samo sa krizom savremene umetnosti, već sa krizom savremene kulture u celini. Osećam ovu prezasićenost semioze kao sopstvenu tragediju, to je prerafinirani jezik kulture koji rezultira nerazumevanjem, očudenjem i međuljudskim iritacijama.

Mislím da se ovi procesi mogu osetiti u Rusiji kao nigde drugde na svetu. Mislím da smo bili drugačiji, a da je uzrok bio u nama, u unutrašnjoj ambiciji kulturalne nadređenosti u situaciji bankrota aktuelne kulture. Postao sam pas u Moskvi, rešao sam tamo i demonstrirao sam pseću odanost umetnikovoj ambiciji. Nisam imao namere da izvozim iskustvo umetnika bez jezika izvan konteksta Moskve. Ali, kako sam sve više saznavao o kontekstu Zapada, shvatio sam da se moj program može i tamo primeniti. Umetnost kao dodatak supermarketu za mene je slepa ulica.

Za mene, ljudi su prestali da se povezuju sa pojmovima “živo”, “osećajno” i “razumljivo”, i počeli su da se povezuju sa pojmovima “veštačko” i “opasno”. Počeo sam da tragam za polazištem izvan ljudskog. Ali, prevazilaženje ljudskog je za mene upravo naša bestijalna priroda, koja ne zahteva nikakva spoljašnja objašnjenja.

Jan Åman, kustos izložbe, i umetnik Ernst Billgren pozvali su me u Štokholm. Oni su proklamovali da grade komunikaciju, oni su se zalagali za dijalog sa životinjama u dijalogu sa ljudima. Bio sam pozvan kao pas, kao *ready made*. Bio sam iznenađen kako su oni brzo reagovali na moju “zofreničku” sliku.

Stigao sam u Štokholm i bio sam otvoren za bilo koju varijantu i oblik saradnje. Na moje iznenađenje, rad Ernsta Billgrena me je već čekao: on nije bio pripremljen ni za jedan oblik saradnje. Tako da sam ja morao da postanem nešto drugačiji od onoga što sam mogao postati iz dijaloga. Postao sam “oprezan pas”. Indiferentnost, bes i falsifikovanje su bili u atmosferi Färgfabriken – inicijatora projekta o komunikaciji Istoka i Zapada. To je ono što sam ja iskusio zajedno sa mojim moskovskim prijateljima, saradnicima *Interpola*. Umetnički rad je prestao da bude čin komunikacije, već prisilno otuđenje i nerazumevanje među ljudima. To je beskrajna petlja.

Na izložbi ništa nije ostalo od primarne ideje – ni njen smisao (ideja komunikacije je završila u retorici, u praktičnoj želji da se koriste različite fondacije koje potpomažu kontakte sa Istočnom Evropom), ni njena praktična zamisao (mi smo posvedočili kako su organizatori izgubili moskovski projekt). Bivajući na prvom mestu umetnik, i jedino tada osoba na četiri noge, “jedan pas”, bilo je nepodnošljivo učestvovati u toj farsu.

Ali to nije bio slučaj. Za mene umetnost ostaje zona nefalsifikovanih, realnih vrednosti i pojmova. Ja ne mogu da odbacim tu poziciju. Da bih sačuvao svoju autentičnost spreman sam da postanem pas ili ptica, jedan insekt ili mikrob.

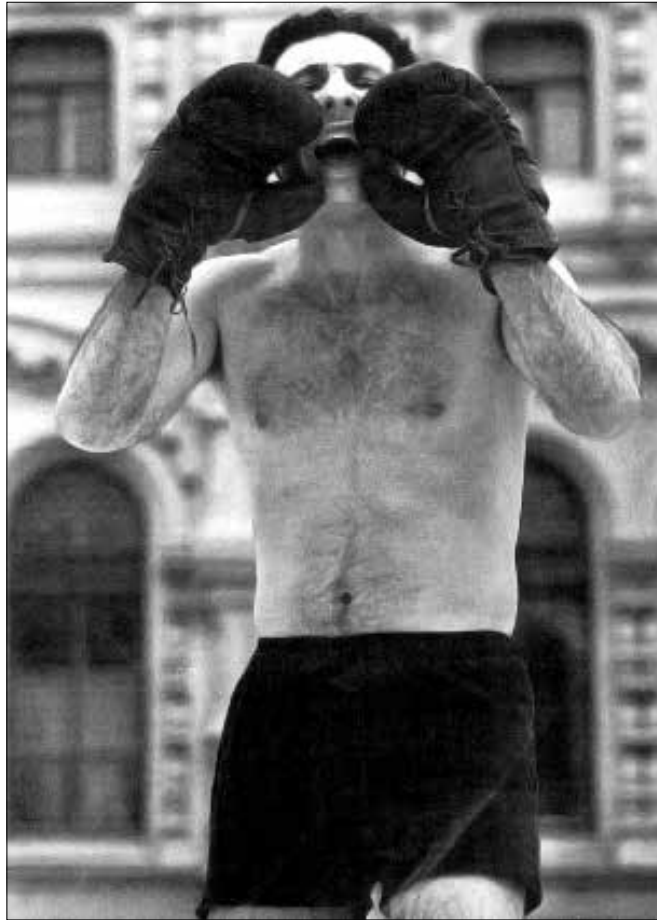
U Štokholmu nisam napao bilo koju osobu, već osobu koja je ignorisala natpis “opasan” iznad moje pseće kućice. Akcijom sam proklamovao jednu ideju: drži se dalje od komunikacije, misli o sopstvenoj budućnosti i budućnosti sveta. Ovo je ispoljeno da bi bilo nemoguće.

Očigledno sam spreman da se izvinim onima koji su postali žrtve moje akcije: to sam uradio lično u Štokholmu i sada sam spreman da to potvrdim i pismeno.

Nadam se da nisam bio suviše patetičan za psa.<sup>428</sup>

427 Ekaterina Degot, “The Revenge of the Background”, iz: Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 341.

428 Oleg Kulik, “Why Have I Bitten a man? / An open letter from Oleg Kulik”, iz: Eda Čufer, Viktor Misiano (eds), “Interpol: The Art Show Which Divided East and West” (temat), Irwin, Ljubljana i *Moscow Art Magazine*, Moscow, 2000, str. 37–38.



Aleksandar Brener, *The First Guntlet (Prva kazna u stroju)*, 1996.



Aleksandar Brener, *S čim se David nije mogao nositi*, 1995.

Kulik na dramatičan način indeksira i oprimeruje problem asimetrije političkog Istoka i Zapada, odnosno problem asimetričnog odnosa zapadne umetnosti i istočnog umetnika. Renata Salecel to eksplicitno i iskazuje:

Paradoks... ovog problema jeste da je Kulik pozvan kao naročiti učesnik – kao ruski pas. Sigurna sam da bi američki umetnik, kada bi glumio psa, bio manje interesantan za internacionalnu scenu nego ruski umetnik. Svi znamo da većina ljudi u današnjoj Rusiji živi životom psa, i prva asocijacija sa Kulikovim performansom jeste da on prikazuje realnost savremene Rusije. Kulik kao pas zanima zapadni svet umetnosti pošto je on ruski pas.<sup>429</sup>

Po Salecelovoj, “trauma” Zapada u odnosu na savremenu Rusiju je u tome što Zapad vidi Rusiju kao supersilu, ali samo pod uslovom da ona ne deluje kao supersila. I, s obzirom na Kulikov performans, Zapad nalazi estetski užitak u posmatranju ruskog “psa”, ali samo pod uslovom da se on ne ponaša u potpunosti kao pas. Ta istovremena prihvatljivost i neprihvatljivost Kulika na Zapadu određuju njegovu bitnu funkciju: indeksirati traumu Zapada kroz diskurse Istoka i pokazati traumu Istoka kroz reprezentativne moći Zapada. U tom smislu i Brener radi sa dvostrukošću umetnosti i društva, demokratije i sumnje u nju, vrednosti i ne-vrednosti. Na primer, Brener objavljuje paradoksalni decentrirani manifest “San o demokratskoj kulturi”:

Ono čime se bavim dio je demokratske kulture, kulture koja već nekoliko stoljeća postoji kao jedan od slojeva evropske kulture. Demokratska kultura je kultura plebejaca, niže urbane klase, proletarijata, pobunjenih robova i pobunjenika protiv neke moći. Najučestalija manifestacija te kulture jest elementarni čin protesta, kulturalnog razbijanja – to su destruktivne političke geste, jauci i psovke koje dopiru od običnih ljudi, iz mase. Barikade, grafiti po zidovima naših gradova, slogani po zidovima zahoda, kamenje bačeno na policiju – sve je to dio grandiozne demokratske kulture. Ta kultura isto tako poznaje velika intelektualna dostignuća: poezija Francoisa Villona i Walta Whitmana, teatar Antonina Artauda i Bertolta Brechta, filmovi braće Marx i Bustera Keatona – sve su to dijelovi demokratske kulture. Ta je kultura posve ravnodušna spram estetskih finesa i radije uvijek inzistira na upadu u život, politiku i društvenu svijest općenito. Više od toga, demokratska kultura sanja o temeljnim društvenim promjenama – u korist veće pravde, jače ljubavi i ljudske suradnje. Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Desmond Tutu – to su ljudi koji su pronosili plamen demokratske kulture. A po tamnicama umire bezimeno mnoštvo revolucionara, anarhista, ušutkanih intelektualaca, očajnika, ološa i buntovnika bez razloga... Demokratska kultura je naivna, proturječna u sebi i o sebi, tragična, smiješna, beznačajna... Postojeće moći poriču joj pravo na postojanje, brišu je iz povijesti, nazivaju je “terorom” i “pornografijom”, stavljaju joj naljepnice mržnje i ludila. Ali demokratska kultura u stanju je hrabro pogledati smrti u lice, izgovoriti riječi o ljudskoj grandioznosti i beznačajnosti, o njezinoj ograničenoj prirodi, bespomoćnosti i uzvišenosti. Demokratska kultura prezire i ismijava granice postavljene od strane moći i elitističke vlasti. Demokratska kultura prazni crijeva, smije se grohotom, bludniči, propada, jeca, šamara, plazi jezik, pokazuje guzicu i prijeti čvrsto stisnutom šakom. Demokratska kultura upire prstom na glupost i kukavičluk vlasti, na banke gdje su nekoć bili muzeji, na ratove u kojima ginu naši mladići... Demokratska kultura pokušava djelovati u umornom, zadriglom, sablasnom svijetu u kojem živimo.

Amsterdam, 25. travnja 1997.<sup>430</sup>

Njihov brutalni *demokratizam* ili njihov cinički *darwinizam* ili njihova sentimentalna *povređenost* jesu očigledne i višeznačne predstave nemoći istočnoevropskih “kolektiva” i inteligentno obesmišljavajući, komercijalni i postpolitički, samorazarajući i fetišistički gestovi umetnika Istoka u doba kulture na Zapadu. To je *cinička osveta* istočnoevropskog umetnika zapadnom svetu zbog njegovog bogatstva, hegemonije, globalizacije, nepropusnosti, moći i sveprisutnosti, ali i osveta fikcionalnoj Rusiji za samouništavajući boljševizam, beznadni socijalistički realizam, okrutni staljinizam, besmisleno birokratsko sivilo realkomunizma, lažno-optimističku perestrojku osamdesetih te eksplicirano liberalno -prozapadno i tradicionalističko-patriotsko pravoslavno beznađe postsocijalizma devedesetih godina.<sup>431</sup> Pri tome, ta osveta se pokazuje kao bol na telu *osvetnika*, koji u svojoj nemoći pokazuje kraj *nade* u mogućnost izlaska iz uloge *nemogućeg* i *nemoćnog* drugog. Taj *nemoguć* i *nemoćni* umetnik pokazuje besmisleno nasilje, izvedeno u *rezervatima umetnosti*, kao skrivenu istinu društva koje proklamuje beskonfliktnost i nenasilje, skrivajući poludele mašine moći.

429 Renata Salecel, “Love me, love my dog: psychoanalysis and the animal/human divide”, iz: Eda Čufer, Viktor Misiano (eds), “Interpol: The Art Show Which Divided East and West” (temat), Irwin, Ljubljana i *Moscow Art Magazine*, Moscow, 2000, str. 112. Videti šire razrade: Renata Salecel, “Voli me, voli mog psa: psihoanaliza i podjela životinjsko-ljudsko”, “Umjetnost rata i rat umjetnosti” i “Umjetnost i katastrofa”, iz: *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 133–145, 172–187 i 205–209.

430 Aleksandar Brener, “San o demokratskoj kulturi”, *Frakcija* br. 6–7, Zagreb, 1997, str. 76.

431 “A Case Study: East Against West”, iz: Laura Hoptman, Tomáš Pospisyl (ed), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA New York, 2002, str. 344–361.



### Milan Knižak: paradoks neoavangarde-postavangarde

Pogledajmo još jedan primer: umetnički put češkog pionira fluksusa<sup>432</sup> Milana Knižaka (1940). Milan Knižak se u šezdesetim godinama izdvaja kao izuzetna figura u miljeu istočnoevropske neoavangarde (hepening, fluksus, neodada, konkretizam). Njegova rana dela nastaju u duhu ludizma i individualnog anarhizma, na primer, hepeninzi *Kratka izložba* (1963), *Jedna individualna demonstracija* (1964), *Demonstracija za sva čula* (1964) i *Ratnička igra* (1965).<sup>433</sup> Knižak i prijatelji su u hepeningu *Kratka izložba* sakupljali otpatke iz urbanog prostora i od njih gradili asamblaže na samoj ulici. U hepeningu *Ratnička igra* simulirana je dečja igra. To je maskarada u kojoj su praški intelektualci simulirali antiutilitarno i antifunkcionalističko ponašanje umetnika kroz infantilnost dečje igre: lažna bitka sa drvenim mačevima, besmislenim zastavama i kapama od novinske hartije odigrala se u parku. Fragmenti života, svakodnevice, banalnosti, infantilnosti, hrabrosti, kukavičluka, intelektualne samoironije unutar partijski orijentisanog realsocijalističkog društva, uobičajenosti i kanalisane normalnosti, postali su oblici doslovnog umetničkog destruktivnog delovanja. On je govorio o tome da je nužno prosuditi svaki čin svakodnevnog života, smeštajući ga u "kontejner" umetnosti. U ranim šezdesetim, delovanje, konkretan egzistencijalni čin umetnika i publike, postaje u potpunosti političko-estetski simptom. Umetnošću se testiraju granice društvene tolerancije (Zapad) ili krajnje granice netolerancije (Istok). Dok je u zapadnim društvima (SAD, Francuska, Nemačka) hepening bio izraz otpora (kontratransfer) potrošačkom društvu i njegovim ekspanzivnim tržišnim vrednostima, u Češkoj su Knižakovi hepeninzi bili kvalifikovani kao politički ekscesi, nastali pod zapadnim (antisocijalističkim) uticajima. Ludizam, individualni anarhizam i umetnički eksperiment su u realsocijalističkoj Češkoj bili politička provokacija i udar na birokratski i partijski projektovanu društvenu "normalnost" (normalnost = prihvatljiva projektovana društvena realnost data kao norma ponašanja = partijska korektnost). On je, zbog toga, 1973. godine uhapšen kao antirevolucionar. Allen Kaprow je januara 1980, povodom Knižakovog rada, zapisao sledeće:

Da li umetnost uči čoveka da živi? Ovo je pitanje koje Knižak postavlja na početku svog predavanja *Zašto baš tako* – demonstracije iz 1964. godine. Pitanje se izgovara kao refren tokom trajanja predavanja. Knižak zna da je to jedno staro pitanje, jedno suštinsko pitanje za njega, i zna da na njega nema odgovora. I šesnaest godina kasnije to pitanje ostaje centralno za njegov život i to kako on radi umetnost.<sup>434</sup>

Knižak je delovao u grupi *Aktual* (*Aktual band*, *Aktual University*, *A City*). Vremenom se njegov rad širio na različita područja: moda, dizajn, muzika i likovne umetnosti. Tokom kasnih osamdesetih radio je na kipovima i lutkama koje su istovremeno bile tragovi češke folklorne bajke, simboli nacionalnog i državnog identiteta i izrazi realsocijalističke potrošnje vrednosti i značaja istorijskih (političkih) likova. Knižak je problematizovao istorijski i nacionalni kič marginalne socijalističke i postsocijalističke kulture. Nastaju groteskna, ironična i transgresivna dela u kojima se kolažno-montažno spajaju figure čeških kraljeva, patuljaka iz narodnih priča i socijalističkih političara: *Očevi domovine* (1989), *Jedna ideja za spomenik plišanoj revoluciji služi kao jedna antena* (1990) itd. Knižakove umetničke propozicije su sasvim jasne:

Mene interesuje kič kao materijal, ali ja ne želim da započnem svoj rad sa kičom. Ne volim Koonsovo delo koje sam video na Venecijanskom bijenalu. ... Moj rad je mnogo oštiji i ironičniji. Možda nasilniji. Moj rad se uvek menja. Period patuljaka, predsednika i kraljeva je završen. Sada se bavim zamkovima i životinjama, i rad može da se razvija još dalje. ... Na mene ne utiče umetnost, što je tipična postmoderna situacija, ja sam duboko uključen u irealno, to je način na koji uvek radim. Pre svega, ja sam voajer, volim da posmatram.<sup>435</sup>

U Knižakovim rečima i delima otkriva se konceptualizacija eklektičnog, arbitrarnog i ekstatičkog spoja nespojivog u umetnosti postsocijalizma: spoj nacionalnog, realnog, irealnog, mitskog, voajerskog, socijalističkog, kičastog, marginalnog, ironijskog, racionalnog, regionalnog, istorijskog, internacionalnog, kulturalnog. Njegove konceptualizacije suočavaju kulturu i umetnost. Umetnost se ne stvara od umetnosti, već od *supstanci* koje *tvore* kulturu i to ne bilo koju kulturu, već malu srednjoevropsku kulturu. U takvim kulturama je sve politika:<sup>436</sup> od trivijalne i beznadežne svakodnevice do umetničkih simbolizacija koje transcendiraju nacionalni i klasni identitet. Njegov humor je istovremeno tipično češki humor usmeren ka subverziji svake institucionalne moći, ali i fluksusovska analogija *zen koanu* koji je usmeren ka preobražaju ljudskog stvorenja, ali i užas postsocijalističkog sveta koji ne može da se vrati na sam početak kapitalizma (prvobitna akumulacija kapitala, prosvetiteljstvo i romantizam), niti da nastavi negde u *poznom kapitalizmu* (da reali-

432 Milan Knižak u: Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990, str. 179–182.

433 Milan Knižak, "Soldier's Game" (Prag, 1965), iz: Udo Kulterman, *Art-Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971, str. 70–71 (ilustracije 43–46).

434 Allan Kaprow, "Milan Knižak (Who Never Fell in Love With Art)", iz: *Milan Knižak – Vyber Praci z Let 1952–1995 – RAJ*, Galerie Manes – Umeleckoprumslove Museum, Praha, 1996, str. n.n.

435 Valerie Smith, "King of the Dwarfs – A Conversation with Milan Knižak", *Arts Magazine*, May 1991, str. 62–63.

436 Uporediti sa: Žil Delez, Feliks Gatari, "Šta je mala književnost", iz: *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998, str. 28.

zuje predstave poznog kapitalizma kakve su razvijene u spisima Frederica Jamesona). Knižakov rad uobličava i konceptualizuje “užas nemoći u središtu malog sveta”.

### Milan Kunc: logika transfera Istoka na Zapad

Za razliku od Knižakovog anarhističkog prevratničkog delanja na *licu mesta* i u *prvom licu*, delovanje Milana Kunca (1944) je primer umetnosti u egzilu. Drugim rečima, on je tematizovao granice kulture realsocijalizma u zapadnom sistemu umetnosti. Milan Kunc je umetnik čiji rad započinje u realsocijalističkoj Češkoj kasnih šezdesetih godina a zatim se nastavlja u Nemačkoj, na Diseldorfskoj akademiji i, zatim, u zapadnom kapitalističkom sistemu postmoderne umetnosti. On je rođen u porodici muzičara. Odrastao je uz rok muziku Chucka Berryja i Jerryja Lee Lewisa, koja je u realsocijalizmu bila utopijsko obećanje drugog bogatog i slobodnog sveta iza gvozdene zavese. Studirao je slikarstvo na akademiji u Pragu, odakle je izbačen pred kraj studija. Posle studija biva poslan u vojsku a zatim odlazi na Zapad. U Diseldorfu studira kod Josepha Beuysa, a kada je Beuys otpušten sa akademije zbog političkog angažmana, prelazi u klasu Gerharda Richtera. Studirao je sa vodećim umetnicima nemačkog postmodernizma: sa Jörgom Immendorffom, Imijem Knoebelom, Anselmom Kieferom i Felixom Droeseom. Po njegovim rečima, u Beuysovoj klasi se nije najbolje osećao, pošto je Beuys podučavao o umetnosti posle smrti slikarstva:

Nakon što je Beuys napustio akademiju, prešao sam u klasu Gerharda Richtera, gde sam radio na velikim slikama u stilu apstraktnog ekspresionizma. Na kraju sam radio monohromije. Richter je bio oduševljen, ali za mene je to bilo dosadno. Napravio sam promenu u smeru stripa i ilustrativnog slikarstva sa srećnim banalnostima koje je u to vreme razvijao Sigmar Polke. Richter nije bio oduševljen ovim novim delima i predložio mi je da se bavim reklamama... Oko 1974. godine razvio sam varljive, provokativne slike, zasnovane na kiču i socijalističkom realizmu, sa naznakom naivnog, koje sam nazvao *zbnunjujuće slike* ili *bolni realizam*. To je bila neka vrsta socijalističkog realizma sa nadrealističkim podtekstom. Slikao sam ratne herojske sentimentalne slike velikih dimenzija. Pravio sam ih da budu srceparajuće. Kačio sam na njih lance i zihernadle. Time sam anticipirao *pank stil* koji je proizašao iz engleske muzike 1978.<sup>437</sup>

Slikarstvo je za Kunca postalo sredstvo prikazivanja tragova socijalističkog realizma, francuskog slikarstva iz doba Salona, bečkog bidermajer slikarstva i simbolizma. Početkom osamdesetih, Kuncov rad se odvija u blizini nemačkog neo-ekspresionističkog slikarstva. Putuje u SAD i po Aziji. Od sredine osamdesetih godina počinje da radi *slatke slike* između neoklasicizma i tematizacije ekologije:

Bio sam zaljubljen u Renoira i Walta Disneya.<sup>438</sup>

Emigrantski i nomadski život, karakterističan za niz umetnika iz Istočnog bloka, kao što su Gerhard Richter, A. R. Penck ili Braco Dimitrijević, uticao je na to da njegov rad bude konceptualno otvoren, morfološki neodredljiv i žanrovski višeznačan. Kunc je upotrebljavao, kako postobjektne strategije neslikarskog izvođenja umetničkog dela kao situacije ili događaja, tako i postupke prikazivanja imanentne klasičnom istorijskom, fikcionalnom i narativnom slikarstvu prizora. Nomadizam je potcrtan ironijom i cinizmom apatrida. On je ukazao na jedinu univerzalnu konstantu savremenog sveta, ukazao je na univerzalnost i multipliciranost potrošačkog i ideološkog kiča kao eksplicitnog izraza politizacije svakodnevice. Ako se posmatraju njegovi radovi iz kasnih sedamdesetih godina, na kojima radi sa gotovim materijalima (kutija sa slikarskim bojama, uramljen Lenjinov portret, pribor za jelo, limenke koka-kole, hamburger), opaža se da u savremenoj internacionalnoj potrošačkoj kulturi nema razlike između vizuelne predstave Lenjina i vizuelne predstave hamburgera, tj. između proizvodnje, razmene i potrošnje simbola političke revolucije i simbola masovne medijske kulture. Umesto kulturalnih ili političkih vrednosti, postoje samo potrošene izbledele predstave (ili u smislu Jacquesa Derrida: *brisani tragovi*<sup>439</sup>) u trenutnom zavodjenju ili zadovoljenju slikara kao posmatrača i posmatrača kao potrošača. Kunc je svoj rad označio terminom *Ost Pop*<sup>440</sup> (1977–1979). *Ost Pop* ne označava samo ironičnu recepciju pop-arta, kao što je to bilo početkom šezdesetih sa francuskom *narativnom figuracijom* ili nemačkim *kapitalističkim realizmom*, već brutalno suprotstavljanje metafizičkih i ideoloških granica zapadne potrošačke znakovnosti metafizičkim i ideološkim granicama istočne ideološke znakovnosti. Različite ekonomije i metafizike znaka (znaka kao identiteta) pokazane su u svojoj besmislenoj ogoljenosti. Ideologija, politika i potrošnja, koje su prikazane na ironičan način, nisu razorene. Više

437 Milan Kunc, “Notes on Being in the Wrong Place at the Right Time”, iz: *Milan Kunc*, Editon Cantz, Köln, 1993, str. 14.

438 Milan Kunc, str. 15.

439 Jacques Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, iz: *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, str. 293–340.

440 Milan Kunc, “Notes on Being in the Wrong Place at the Right Time” i Boris Groys, “Milan Kunc – Cheerful Post-Modernism”, iz: *Milan Kunc*, Editon Cantz, Köln, 1993, str. 14 i 22–29.



Milan Knižak, *Ratna igra*, 1965.



Milan Knižak, *Očevi otadžbine I*, 1989.



Milan Kunc, *Umetnik radi u Moskvi*, 1979.

nema subverzije, ideologija i potrošnja su u iskrivljenjima i retoričkim pre naglašenostima pokazane kao da su uživane, trošene, prisvajane i razmenjivane. Trošiti u uživanju, trošiti samo uživanje, uživati u znaku ispražnjenom od smisla, to znači identifikovati se sa subjektom (tipovima subjektivnosti) potrošnje. Kuncov umetnički rad jeste izraz mazohizma istočnoevropskog umetnika koji ne može da odbaci svoje poreklo (leš socijalizma iz koga dolazi), ali ni da bude integrisan u svet poznog kapitalizma (da postane simulakrum robne proizvodnje, razmene i potrošnje). On je uzglobljen između svojih opsesija Zapadom i svojih nemogućnosti da postane zapadnjak. On je u procepu između fantazma identifikacije i strategije kritike. On na scenu umetnosti iznosi svoju inteligentnu i ciničnu nemoć. Iznosi svoje razumevanje mašinama moći i uništavanja identiteta individue: (a) i u zapadnoj potrošnji koju želi čovek sa Istoka, i (b) lažne utopije (filozofije nade) koju realsocijalizam nudi na mestu birokratskog poništavanja svake egzistencijalne nade, o kojima još sanjaju zapadni levičari. Boris Groys sa pravom zapaža da Kunc ulazi u logiku i ekonomiju funkcionisanja ideologije, svake ideologije:

Viđena u ovom kontekstu, serija dela nazvana *Ost Pop* je istraživanje aktuelnih struktura ideologije koja je preovlađujuća u Istočnoj Evropi, koja uključuje tajne kodove i socijalnu podsvest njenih podanika. Ista igra znakova izgleda drugačije iz zapadne perspektive. Ovde *Koka-Kola* i *McDonalds* nisu ideološki simboli koji ukazuju na zapadne vrednosti.<sup>441</sup>

Pokazuje se da su politički znaci i ideologije kao efekti konstruisanja društvene realnosti proizvoljne strukture, da su spolja asimetrično motivisane, otuđene i nametnute. Umetnička semiologija Milana Kunca usredsređuje se na ovaj paradoks: užas i bol arbitrarnosti koja se u kulturi Zapada nudi kao nužnost potrošnje, a u kulturi Istoka kao nužnost ideologije. Znakovi postoje, ali legitimnog okvira i uslova upotrebe više nema. Slom totalitarnih režima, ali i binarne blokovske podele sveta odigravao se upravo u okviru gubljenja legitimnosti jednoznačnog i nužnog identiteta znaka. Za “znak” kojim se formuliše i iskazuje makropolitčki identitet više ne postoji legitimni metajezik.

Kasniji slikarski rad Milana Kunca, tokom devedesetih godina, tematizuje funkcije i efekte kiča. Konfrontiranje političkih znakova Istoka i znakova Zapada zamenjuje se predstavama (prizorima) besmislene svakodnevice. Po Donaldu Kuspitu:

Iznova i iznova, Milan Kunc prikazuje raj u svakodnevnom vizuelnom jeziku. Ali uvek je tu nešto zlo u njima, neka škripuća nota, sugestija da je tu prisutna morbidna strana.<sup>442</sup>

Kič prizori koje Kunc prikazuje u svojim slikama nisu kič prizori masovne kulture poznog kapitalizma i onog tehnomedijskog raspona koji su naznačili Andy Warhol i, kasnije, Jeff Koons. Naprotiv, u pitanju su mali, slatki, rumeni svetovi srednjoevropskih i istočnoevropskih, zapravo, zaboravljenih austrougarskih provincija. U pitanju su zastupanja želje koja traži svoj kičasti, romantični, sublimni i bezinteresni svet nežnosti, nemoći, privatnosti, indirektnog podsmeha, uzleta, samosažaljenja i provincijalne depresivnosti. U vizualizacijama nemačkog, češkog ili ruskog provincijalnog malograđanskog kiča krije se užasna negativna agresivnost koja je izbijala u vremenima totalitarizma u Aušvicu ili u gulazima. Slika raja je uvek nešto što ukazuje i na pakao. Prikazani raj je indeks skrivenog pakla. Kič je simbolički izraz sublimnog, a sublimno je poslednje pribežište kiča. Posredstvom slikarstva Milana Kunca došlo se do onog mesta koje je u svojim razmišljanjima Michel Foucault anticipirao na sledeći način:

Ali šta ako su, naprotiv, Đavo i Drugi bili isto? Šta ako Iskušenje nije bilo jedna epizoda velikog antagonizma, već lukava insinucija Dvostrukog? Šta ako se duel odigrava u ogledalnom svetu? ... Bog koji tako liči na Satanu koji tako vešto imitira Boga?<sup>443</sup>

## NSK – retroavangarda

Pokret NSK (*Neue Slowenische Kunst*, osnovan ranih osamdesetih godina) ukazuje se kao poredak različitih grupa ili prividno konstituisanih modela-institucija unutar slovenačke umetnosti i kulture<sup>444</sup> osamdesetih i devedesetih godina. Pokret NSK se može identifikovati kao *parainstitucionalno* širenje koncepata i ideologije *Laibacha* (muzika) na različite sektore borbe u kulturi: likovne umetnosti (*Irwin*), teatar (*Theatre of Scipion Nasica Sisters*, *Rdeči Pilot*, individualne produkcije Dragana Živadinova), dizajn (*Novi kolektivizam*), video i TV (*Retrovizija*), teoriju (*Oddelek za čisto in praktično filozofijo pri NSK*) itd... Rad sa “mikrodruštvenim sistemom” ili modelima institucija jedna je od

441 Boris Groys, str. 25–26.

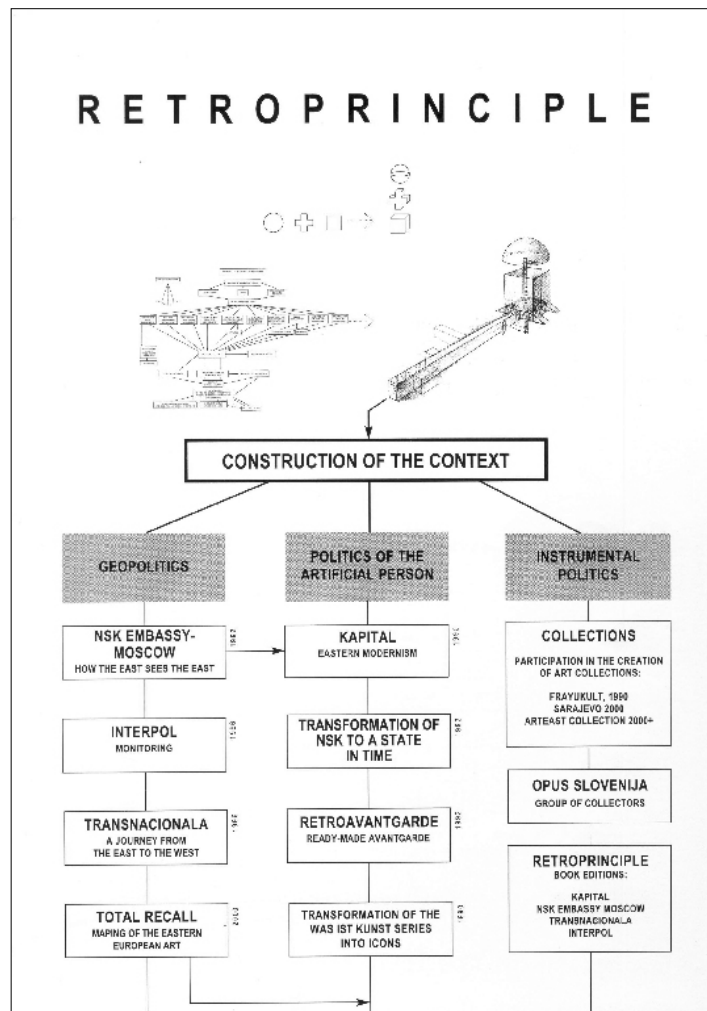
442 Donald Kuspit, “Milan Kunc’s Fool’s Paradise”, iz: *Milan Kunc*, Editon Cantz, Köln, 1993, str. 62.

443 Michel Foucault, “The Prose of Actaeon”, *Art Press* no. 195, Paris, 1994, str. 59.

444 “Neue Slowenische Kunst” (temat), *Problemi* št. 6, Ljubljana, 1985; i *Neue Slowenische Kunst*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.



Novi kolektivizam, *Dan mladosti*, 1986



NSK, *Retroprincip*

specifičnih karakterizacija slovenačke umetnosti nakon grupe OHO.<sup>445</sup> U pitanju su pristupi koji se zasnivaju na *okretu* od stvaranja *umetničkog dela kao fenomena* (objekt, situacija, događaj) ka produkcovanju i funkcionisanju *umetničkog dela kao institucionalnog sistema*. Umetničkim delom ili sasvim različitim oblicima organizovanja, delovanja i ponašanja unutar sveta umetnosti i kulture tematizuju se, predočavaju ili zastupaju u ravni Imaginarnog, kroz registre Simbolnog ili funkcijama Realnog, institucionalne mogućnosti mikro ili makrokulture (individualne egzistencije i bihevioralnosti kolektiva, intersubjektivnih odnosa, politike, etike, religije, seksualnosti itd.). Umetničko delo je karakteristični *izvadak* iz kulture, koji funkcioniše kao: (i) *model*, (ii) *trag*, i (iii) *simptom*. Drugim rečima, delo (produkt) pripadnika ili kolektiva NSK-a nije samo određeni objekt (slika), situacija (instalacija), događaj (performans, teatarska predstava) ili stvarna ili fiktionalna institucija, već i sama praksa ili familija izvođenih praksi (od egzistencije do bihevioralnosti) unutar pokreta i u odnosima između pokreta i zadatosti poznosocijalističke kulture i društva. Njihovo delo je *uzorak* koji reprezentuje *ideologiju* i zato se pokazuje kao *strukturacija fikcije* koja zastupa individualni i kolektivni subjekt na način fantazije i fantazma.<sup>446</sup>

Simptomom se u teorijskoj psihoanalizi naziva defekt simbolizacije, to je centar neprozirnosti u subjektu jer nije verbalizovan, jer nije prenesen u reč, jer bi nestao onog trenutka kada bi se pretvorio u reč. Po Slavoju Žižeku,<sup>447</sup> simptom je element koji izdaje zadato, zapravo – i to je bitno za produktivni okvir pokreta NSK – simptom je tačka na kojoj se totalnost *oklizne* (posrne) i pokaže naličje svoje moći. Interpretacija simptoma, u psihoanalizi, ima zadatak da ga razreši tako da mu dodeli smisao, da ga locira u simboličku mrežu i time mu oduzme njegov *bесmисleni* i *traumatični* značaj. Produkcija simptoma u umetnosti ima za cilj da izazove konfliktnu situaciju ponude simptoma kao očigledne otvorenosti *bесmисlenog* i *traumatičnog* poretka umetnosti, kulture ili društva i odgovora *glasa* društva, kulture i umetnosti na nastali nerazrešivi *uzorak*. Drugim rečima, dok je u avangardama *provokacija* želja za otkrićem novog ili obrtom iz jednog u drugo, u delovanju pokreta NSK je umesto *provokacije* reč o konstruisanom *simptomu* koji ne ostvaruje dijalektički obrt, već pokazuje sam konflikt (negativitet) kao stanje stvari. NSK je prošao mnoštvo prividno neuporedivih evolucija od:

1. ekscenčne *tamne* ili *traumatične* pojave unutar radničke klase i radničkog urbaniteta rudarskih gradova Slovenije,<sup>448</sup> preko
2. politizovane, erotizovane i nasilne alternative<sup>449</sup> u kretanjima *punka*, do
3. sofisticirane visoke retroumetnosti koja arheologizuje ideologiju savremenog društva, i do
4. konačnog obrta iz statusa umetnika postmoderne u *dendije* postsocijalizma ili nastajućeg građanskog društva u kome umetnik ima egzotičnu ulogu ciničkog *zabavljača* ili inteligentnog šarmantnog *provokatora*.<sup>450</sup>

NSK ovim još jednom pokazuje da pojedinačna *dela* po sebi nisu određujuće bitna, da je *ključna* situacija mogućih ili nemogućih *feedbackova* između *umetnika-simptoma* (kolektiva-simptoma) i društva (fiktionalnih struktura identiteta). S druge strane, njihov put od *negativaca* do *pozitivnog zastupnika nacionalne kulture* jeste, paradoksalno, put kojim je išla istorijska moderna umetnost, preobražavajući *drugu scenu* u *prvu scenu*, odnosno, buntovnika sa razlogom ili bez razloga u uspešnog građanina civilnog društva. Ali, to je bitan paradoks, kod NSK-a nije moguće sasvim jasno i vrednosno razlikovati *prvu* od *druge* “scene”. Zato, ako se NSK prihvati kao interpretativna referentna tačka gledanja na slovenačku modernu, tada ne postoji suštinska razlika između utilitarnosti socijalističkog realizma u odnosu na revolucionarnu vlast i funkciju autonomije umerenog ili visokog modernizma u odnosu na tehnobirokratsku vlast – odnosno, nema razlike između apologetske slike Gojmira Antona Kosa *Prvi kongres KP Slovenije* (1952) i bilo koje estetske modernističke slike Gabrijela Stupice na kojoj su prikazane devojčice bele i mlade, na primer *Devojčica za stolom* (1967). To znači da se *umetnost*, kao i *želja*, nalazi u nestabilnom, otvorenom, relativnom i promenljivom polju Drugog.

### Jedna digresija: Slavoj Žižek i *Neue Slowenische Kunst*

Slavoj Žižek (1949) nije filozof koji bi se bavio estetikom ili, u neodređenom smislu, teorijom umetnosti. “Sasvim rani Žižek”, iz same sredine šezdesetih godina, *formiran* je u međuprostorima filozofskog situiranja između istorijskog

445 Grupa OHO je stvorila koncept “OHO – čoveka”, Tadej Pogačar je radio sa konceptima “parazitskog muzeja”, Marko Košnik sa zamislama “instituta”, Marjetica Potrč sa konceptima “urbanističkog sistema”, a pokret NSK sa modelima “pokreta”, simulakrumima “države” itd.

446 Slavoj Žižek, “How did Marx Invent the Symptom?”, iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 314–316.

447 Slavoj Žižek, “Hegel z Lacanom”, u: Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, 1984, str. 23.

448 Alexei Monroe, “Laibach & NSK: industrijske dijagnoze postsocijalizma”, *M’Ars* št. 3–4, Ljubljana, 1996, str. 7–15.

449 Aleš Erjavec, Marina Gržinić, *Ljubljana, Ljubljana*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1991.

450 Videti fotografiju na naslovnoj strani časopisa *Maska* 1–2 (“Erotizem”, 2000): Irwin v sodelovanju z Marino Abramović, *Namepickers*, 1988. Na fotografiji je prikazana scena u kojoj Marina Abramović u crnom donjem vešu leži na krevetu okružena sa pet polusučenih irwinovaca.

materijalizma (marksizma), hajdegerovske fenomenologije ili upliva egzistencijalizma i nastajućeg strukturalizma.<sup>451</sup> “Rani Žižek”, iz druge polovine šezdesetih, bio je blizak kretanjima unutar *tekstualnog eksperimenta* pokreta OHO-Katalog i usmeren ka pitanjima materijalističkog strukturalizma.<sup>452</sup> On nije bio *umetnik* ili *teoretičar umetnosti*, mada se u teorijskom bavljenju nije odricao neizvesnih estetskih i umetničkih (antiestetskih i antiemetničkih) postupaka, efekata ili, tek, anticipacija. “Srednji Žižek” je u sedamdesetim godinama *zasnivao* diskurzivnu instituciju slovenačke lakanovske teorijske psihoanalize. Lakanovska teorijska psihoanaliza<sup>453</sup> dobila je paradigmatki karakter, koji je okarakterisao slovenačku kulturu u širokom domenu od *filozofije*, preko *teorije i umetnosti*, do *atmosfera u kulturi*, od kasnih šezdesetih pa sve do devedesetih godina. Sintagma *slovenačka teorijska psihoanaliza* ne znači još jednu nacionalnu varijantnu školu unutar *slovenstva*, već jedan izuzetan trenutak i modus realizacije psihoanalitičkog *rada*. Lakanovska teorijska psihoanaliza u Sloveniji je istorijski anticipirana u kasnim šezdesetim godinama, preobražajem hajdegerovskih filozofskih diskursa u poststrukturalističke materijalističke diskurse, koji su sproveli kritiku tada dominantnog i metafizičkog strukturalizma. Na jugoslovenskom planu, lakanovska teorijska psihoanaliza je nastala distanciranjem od akademskog filozofskog izučavanja Heideggera u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu, zatim u nadilaženju i zaobilaženju problematike *praksisovske filozofije* kao istovremeno disidentske i integrišuće u dominantnu politiku samoupravnog marksizma. Zato se za slovenačko lakanovstvo, da ponovim, može reći da je proisteklo iz *brisanih tragova Heideggera*, jasne distance od tehnokratskog čistunstva varijantnog strukturalizma i eklektičkog povezivanja zamisli nove leveice, kritičke teorije i antipsihijatrije sa materijalističkim postaltiserovskim i lakanovskim učenjima.

Slavoj Žižek je teorijski bio nezainteresovan za *umetnost kao umetnost*. Poklanjao je pažnju problemima *umetnosti kao kulture, društva i ideologije* (politički kontekst proze, trivijalna književnost i film, a, pre svega, Hitchcockovi filmovi). “Pozni srednji Žižek” je na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine anticipirao izvesna *mesta* koja su sasvim posredno omogućila reformulaciju i reinterpretaciju slovenačke *punk alternative* u *retroavangardu visoke umetnosti*.<sup>454</sup> Grubo govoreći, on je omogućio da se u *hardveru* ili *mesu* samoubilačkih *životnih aktivnosti* i *izraza neo-post-itd.-anarhističke alternative* (*Laibach* ili *Borghesia*) očigledno i estetizovano pojavi *razred* simboličkih formulacija razumljivih na Zapadu. Politička drugost je postala sistem prikazivanja i dominacije *stila* unutar *slovenačkih postmodernih* strategija osamdesetih i devedesetih. Povodom Hitchcocka, Žižek je, jednom, zapisao:

Fantazija vlada realnošću pa nikada ne možemo nositi maske, a da to ne platimo *pravom* krvlju i kožom.<sup>455</sup>

*Cinični um*, koji u odnosu na totalitarnu ideologiju ili njene *brisane* tragove karakteriše *drugost*, nije *samo cinični um te ideologije*. On jeste *anatomski cinični um koji sebe tematizuje* (predočava) u odnosu na *pravu* krv i kožu u trenutku kada se maska ukazuje ne kao ono što skriva, već kao ono što otkriva ili ogleda cinizam totalitarne dijalektike moći (*igre* gospodarenja, služenja, uživanja). Žižek, u odnosu na *Laibach*, tu tezu sasvim jasno zapisuje kada ukazuje na to da *Laibach* nastupa kao *opscena subverzija totalitarnog rituala*, jer jasno i očigledno pokazuje da se ima posla sa subverzijom.<sup>456</sup> U ovom kontekstu subverzija nije avangardistički ili modernistički zahtev za promenom koja treba da donese po sebi razumljivo *pozitivno novo*, već umnoženi (metastazirani) cinizam. Žižekovo *učenje* ima u jezičkom izrazu dijalektički karakter (teza + antiteza = sinteza), nije *pozitivna kritička teorija* popravljanja sveta, već *kritička teorija* koja u nestabilnoj otvorenosti pokazuje svoje *prljave ruke*.<sup>457</sup> Njegova ne adornoanska, već lakanovska, *negativna dijalektika* ima formulu: *totalitarna teza + kritička antiteza = anatomska označiteljska sinteza necelih mogućnosti*. To znači:

- i. svaka *teza* na kojoj se gradi diskurs teži da bude zahvat celine (totaliteta) u društvenom smislu norme i u metafizičkom smislu istine,
- ii. *antiteza* nije binarna suprotnost (inverzija ili *prosta negacija*) teze, već njeno kritičko (u smislu da nema metajezika) i kritično (u smislu da teorija, govor i ponašanje jesu *simptom*) *autorefleksivno pokazivanje*, i
- iii. *sinteza* nije ciljno objedinjavanje razrešenja suočenja teze i antiteze u novu celinu (filozofski *gesamtkunstwerk*), već anatomski rad sa kanceroznim tkivima diskursa modernosti koji pokazuju svoja “odumiranja” ili “maligna umnožavanja” filozofskog ili društvenog *tkiva*.

451 Videti intervju: Žižek, “The Sublime Theorist...”, 1993, str. 84–89; Eagletona, 1998, str. 20–21. Uporediti Žižekove spise u kojima se suočavaju gledišta marksizma, fenomenologije (egzistencijalizma, hermeneutike i strukturalizma): Žižek, 1970, str. 1081–1090, 1511–1514 i 1736–1746; Žižek, “Temna stran meseca I–III”, 1972, str. 90–109, 49–92 i 113–166; kao i Žižek, 1973, str. 546–569.

452 Slavoj Žižek, “The Spy who loved me”, u: “KATALOG”, 1968, str. 122–124; i “Cartesianische meditationes”, u: *PERICAREŽERACIREP*, 1969, str. n.n.

453 Miško Šuvaković, “Lacanovska teorijska psihoanaliza”, iz: *Anatomija angelov – Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, ZPS, Ljubljana, 2001, str. 129–160.

454 O odnosu prema alternativni čuti izlaganje Slavoj Žižeka u video delu Nevena A. Korde, Zemire Alajbegović, *The Old and the New* (produced by Forum Ljubljana VPK & TV Slovenije, VHS, Ljubljana, 1997); kao i: S. Žižek, “Ideologija, cinizam, punk”, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, 1984, str. 100–129; “Ljubljanska subkulturalna scena”, 1984, str. 5–10; i Gržinić, 1987.

455 Slavoj Žižek, “Pravo lice zbilje”, *Zarez* br. 11, Zagreb, 1999, str. 27.

456 Slavoj Žižek, “Ideologija, cinizam, punk” i “Vprašanja in odgovori”, u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 100–101 i 159.

457 Slavoj Žižek, “Adorno in označevalec”, *Problemi–Razprave* št. 173–175, Ljubljana, 1977, str. 13–20.

Na ovaj način postavljena zamisao *sinteze je negativna* ali *ontološki bitna* jer je pokazna kao primer ili na primeru.<sup>458</sup> U Žižekovom pisanju i, pogotovu, govoru postoji jasna teorijska funkcija *primera* koji prodire (metafora označitelja) u prisutnost filozofskog diskursa, pokazujući *taktički* raspored Simbolnog, Imaginarnog i Realnog u konstituisanju diskursa unutar *strategija* kulture. Ovako postavljena, Žižekova filozofija ima karakter lakanovskog *prodora u telo* klasične nemačke filozofije i njenih dijalektičkih projekata sa svim nužnim ukazivanjima na *restlove, ne-celo, fiktionalno, totalizujuće* itd.

“Pozni Žižek”, a možda i “svaki” Žižek u retrospektivnom pogledu, odriče se izvesnosti i izvornosti *istine* unutar nekakve suštinske dubine, jer se u njoj, zapravo, nalazi *primordijalna laž*.<sup>459</sup> Dubina jeste iluzionistički efekat taktičkih pozicioniranja Imaginarnog, Simboličkog i Realnog koje postaje za nas “realno” u svakodnevici preživljavanja. Prirodno stanje, zato, ljudske životinje *jeste život u laži*. Veseli i stari reditelj Fritz Lang, koji je glumio u filmu *Prezir* Jean-Luca Godarda, izgovorio je u jednom trenutku nešto slično ovome: “Svako jutro kada ustanem odlazim na pijacu laži i sa poverenjem gledam u prodavce”. I Žižek, i Lacan, i Hitchcock, i Godard, i Lang, suočavaju se sa *pokaznošću laži* koja izgleda kao istina. Drugim rečima, ne postoji *Herrschaft* koji nije podržan nekim fantazmatičnim uživanjem. Uživanje u laži se odigrava tako što laž omogućava da uživatelj bude uživatelj u svojoj izgubljenosti.<sup>460</sup> Ovim se želi reći da *prava* opasnost za *Oca* ili *Gospodara* nije *ona* koja *Istini Oca/Gospodara* nudi *svoju drugu Istinu* (što je svakako bila utopija modernističke avangarde – setite se reči Franza Marca u kojima on kaže da glavni put čovečanstva jeste onaj sada prividno sporedni put kojim on korača), već je učinkovita *opasnost* koja *cinički oponaša* cinizam lažne *Istine Oca* ili *Gospodara*, pokazujući ih kao strukturu fikcije. Istina ima, tada, strukturu fikcije. Struktura fikcije se kroz primere otkriva i istovremeno skriva unutar lavine nužnog blebetanja. U takvom kontekstu razmišljanja *umetnost* jeste *uzorak* unutar kulture i umetnost postaje *opasna* za društvenu moć kada demaskira i prozre fikciju na kojoj se zasniva društveno povezivanje postojeće strukture moći. To se odigrava, svakako, u polju vladajuće fikcije. Ali, kako *legitimnog metajezika nema*, demaskiranje mora biti izvedeno na sopstvenoj maski (retoričkoj figuri poze).

Žižekova *teorija koja nije o umetnosti* ukazuje se kao *teorija koja deluje na umetnost* pošto omogućava da se umetnost, odnosno određene istorijske produkcije umetnosti i modusi pojavljivanja umetničke *scene* rekdiraju u materijalnim registrima kulture i kroz institucije umetnosti pokažu (razotkriju) kao *poludeli Zakon* politike i njenih konsekvenci na svakodnevicu. Videti, na primer, jedan od manifesta *Laibacha*:

Umetnost i totalitarizam  
se ne isključuju.  
Totalitarni režimi ukidaju  
iluziju revolucionarne umetničke  
slobode.

LAIBACH KUNST je princip  
svesnog odricanja  
ličnog ukusa,  
sudova, priznanja (...);  
slobodne depersonalizacije,  
dobrovoljnog prihvatanja  
uloge ideologije,  
demaskiranja i  
rekapitulacije režimskog,  
“ultramodernizma”...

Onaj koji ima materijalnu moć, ima spiritualnu moć, i sva umetnost je podložna političkoj manipulaciji, osim one koja govori jezikom te manipulacije.<sup>461</sup>

I zato je potrebno uporediti *pozno-i-postsocijalističku* produkciju umetnosti u Sloveniji i *pozno-i-postsocijalističku* produkciju umetnosti u nestajućem SSSR-u. Gledano prema kriterijumima uspešnosti, slovenačka i ruska poznosocijalistička i postsocijalistička umetnost su postigle sličan uspeh na zapadnom intelektualnom i umetničkom tržištu. Talas ciničke subverzivne (*soc-art*, perestrojka umetnost) i autodestruktivne (novi akcionizam) umetnosti je u Sovjetskom Savezu nastao kao dvostruko osporavanje:

I. vladajućeg socijalističkog realizma sa svim njegovim umereno modernističkim ublažavanjima ili supstitucijama

i

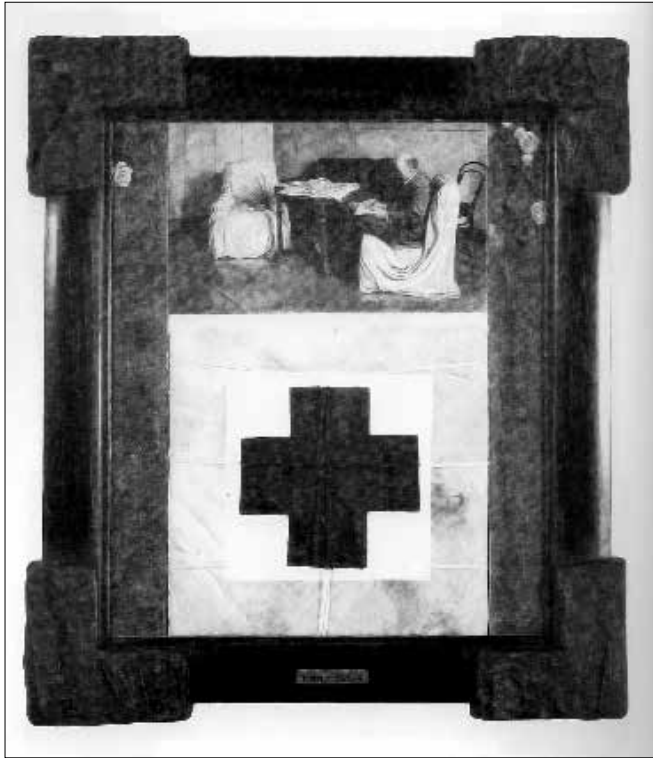
458 Žižekov pristup shemi “teza + antiteza = sinteza” videti u: “Teza—antiteza—sinteza”, u: “Jacques Lacan: nezavedno kot označevalec”, iz: *Hegel in označevalec*, Analecta, Ljubljana, 1980, str. 141–144.

459 Slavoj Žižek, “Uvod”, iz: *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996, str. 6.

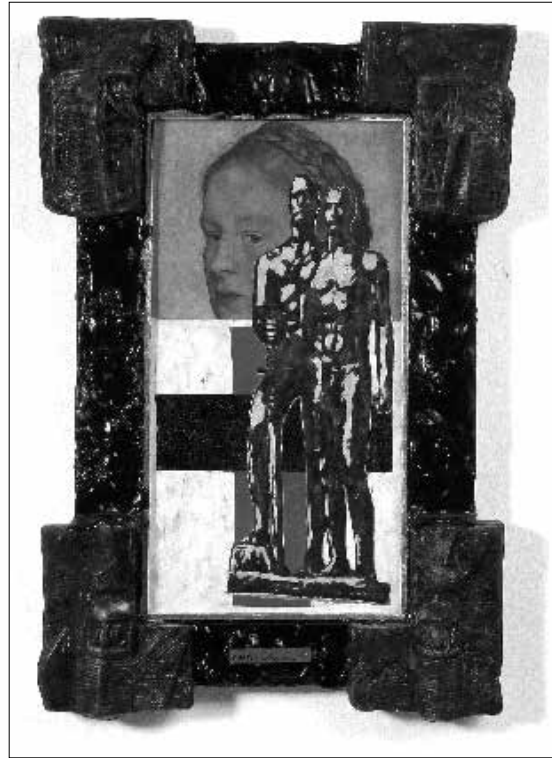
460 Slavoj Žižek, 1996, str. 6.

461 Laibach, “Umetnost in totalitarizem...”, iz: *Neue Slowenische Kunst*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991, str. 21.





Irwin, *Enigma revolucije*, 1988.



Irwin (Miran Mohar), *Maljevič između dva rata*, 1984–86.



Irwin, *Pasoši – NSK država*

- II. potisnutog, ali preko Zapada u kontratransferu povraćenog fetišizma avangarde sa početka veka kao jednog od fundamenta samog hegemonog zapadnog modernizma.

U odnosu na umetnost poznog socijalizma u SSSR-u, postojala je višestrukost zapadne želje (želja jeste uvek želja drugog), a to je da se sa Istoka dobije umetnost koja je prizor ili predodžba sopstvenog užasa (uživanja u sopstvenoj frustraciji):

- (a) cinička slika sopstvenog poraza i nemoći, dovedena do robnog fetiša pop kulture, što može biti i autoterapija (*soc-art*) i dobar biznis (perestrojka umetnost) i samodestrukcija (novi akcionizam),
- (b) dobra egzotična roba u mekom i inflatornom postmodernizmu koji je postao središnja produkcija u rasponu od neokspresionizma do neokonceptualizma, i
- (c) simulacija ponovnog istorijskog obrta i otvaranja kulture imperije (Rusije) koja daje *svežu krv* daljem stvarnom, ili prividnom “razvoju” umetnosti na Zapadu.

Time što je raspad SSSR-a bio raspad Imperije (sa velikim I), ta umetnost je postala imperijalni upliv (kontratransfer zapadnom transferu pluralizma). Time su druge istočnoevropske umetnosti, većim delom, osim nekih individualnih primera, marginalizovane. Slučaj slovenačke kulture se ukazao kao redak izuzetak sa pojavom pokreta NSK i Žižekovom teorijom kulture. Pokret NSK nije imao odlike imperijalne tradicije ruske umetnosti, ali je dobio dramatično tempirani okvir (atmosfera) specifičnog diskursa slovenačke teorijske psihoanalize i time izvesnu sistemsku *čvrstinu* (interpretativnu posebnost drastične *negativne dijalektike* koja prerasta u sam supstrat cinizma), koja je mogla da se nosi sa imperijalnim modelima ruske, kubanske ili kineske pozno-ili-postsocijalističke umetnosti. Uspostavljanje teorijske psihoanalize, a to je pre svega učinio Slavoj Žižek, kao kritike totalitarnih sistema u sedamdesetim godinama i kao interpretativne teorije kultura postsocijalizma i poznog kapitalizma tokom osamdesetih i devedesetih godina, otvorilo je mogućnost da se razvije niz *bliskih* kodova koji se izražavaju terminima *simptom*, *ideologija* i *retroavangarda* i kojima se identifikuje simulacijska praksa pokreta NSK. Žižek je zapisao:

U svetlu ove konstitutivne tenzije Zakona između javnog/pisanog Zakona i super-ega treba shvatiti neobičan kritičko-ideološki uticaj Neue Slowenische Kunst, naročito grupe Lajbah. U procesu dezintegracije socijalizma u Sloveniji oni su prikazali na sceni agresivnu nedoslednu mešavinu staljinizma, nacizma i Bult und Boden ideologije. Prva reakcija prosvetljenih kritičara – levičara bila je shvatanje Lajbaha kao ironične imitacije totalitarnih rituala; međutim, njihova podrška Lajbahu uvek je bila praćena nelagodnim osećanjem: “Šta ako Lajbah precenjuje svoju publiku? Šta ako publika ozbiljno shvati ono što Lajbah s podsmehom imitira, tako da Lajbah zapravo jača ono što namerava da podriva?” Ovaj nelagodni osećaj počiva na pretpostavci da je ironična distanca automatski subverzivan stav. Šta ako je, naprotiv, dominantan stav savremenog “postideološkog” univerzuma upravo ta ironična distanca prema javnim vrednostima? Šta ako ta distanca, koja ne predstavlja nekakvu pretnju za sistem, označava najviši oblik konformizma, pošto normalna funkcija sistema zahteva ciničnu distancu? U tom smislu strategija Lajbaha pojavljuje se u novoj svetlosti: ona frustrira sistem (vladajuću ideologiju) upravo utoliko što nije njegova ironična imitacija, već preterana identifikacija s njim – iznoseći na svetlo opsceno super-ego naličje sistema, preterana identifikacija suspenduje njegovu efikasnost.<sup>462</sup>

Time pokret NSK, svojom blizinom kompleksu fenomenâ koje tematizuje teorijska psihoanaliza, dobija izvesni traumatični karakter *izraza*. On nije, metaforično rečeno, samo plošni sjajni ekran postmodernih eklektičnih kombinacija, već neizvesna i nekontrolisana ili, tačnije, nemotivisana mogućnost ulančavanja označitelja i njihovih anticipacija i bolnih ili provocirajućih efekata u kulturi. Njihova *traumatična strana* je ponuda hladnog simulacionizma u prividu otuđene i pomahnitale ekspresivnosti koja kao da cinički zna da je u pitanju simulacionizam unutar igre velikih političkih i ideoloških sistema, a ne izdvojenih i izolovanih izraženih individualnosti.

## Grupa IRWIN

Grupa Irwin (Dušan Mandič [1954], Miran Mohar [1958], Andrej Savski [1961], Roman Uranjek [1961], Borut Vogelnic [1959]) nastala je u okviru pokreta *Neue Slowenische Kunst*. Rane irvinovske *manirističke i eklektične* slike suočavaju ikonografiju nacionalsocijalističke umetnosti, socijalističkog realizma i avangarde (pre svega, Maljevič). Oni kontrolisani slikarski gest smeštaju u traumatični procep između velikih totalitarnih projekata XX veka i kriza moderne. Ovi paradoksa-

462 Slavoj Žižek, “Zašto Lajbah i NSK nisu fašisti?”, *Transkatalog* br. 1, Novi Sad, 1995, str. 36.

lni spojevi su *slaba mesta* (simptomi) političkog prikazivanja realnosti (ideologije kao fantazma), tj. kao znaci na kojima se ruši simbolička moć totalitarnog diskursa (projektovanja realnosti). Njihovo delovanje je vezano za određeni istorijski trenutak realnog i samoupravnog socijalizma u odnosu na *surovi komunizam*, kao i za specifičnu geografsko-političku reformatorsku poziciju slovenačke levičarske kulture. U odnosu na realni i samoupravni socijalizam njihovo delovanje se pojavljuje kao:

- (1) eksces/simptom – likovni (slikarski) i deklarativni (manifestni) govor kojim se postojeći sistem političkih i umetničkih vrednosti provocira, a trauma se uvodi u *igru* kao neinterpretirana ili kao nadinterpretirana,
- (2) prividna reakcija – pri tome je odgovor ili reakcija institucija samoupravnog socijalizma na eksces prividno negativna (deklarativna osuda), dok stvarni efekt jeste efekt pristajanja na raskrivanje tabua koji vode od samoupravnog socijalizma ka postsocijalizmu – zato funkcije Irwina nisu disidentske (ponuda novog ili starog društva naspram socijalističkog društva), već simulacijski-postpolitičke: osloboditi želju, detraumatizovati traumatični (neizgovorivi) objekt želje, pokazati kako simptom biva interpretiran, kako nastaju, uvek, pogrešne interpretacije, itd.,
- (3) retrogarda (retro-avant-garda<sup>463</sup>) – njihova provokacija nije avangardna pošto se služe mrtvim *jezicima umetnosti* i *mrtvim jezicima kulture* i *politike* (*jezicima* umetnosti avangarde i totalitarnih sistema), drugim rečima, kao avangardna strategija nije projekt budućeg društva, umetnosti i čoveka, već depo (arhiv) istorijskih tragova umetničkih, etičkih i političkih ekscesa, trauma, simbola, izraza i predstava,
- (4) parapsihoanaliza – modele prikazivanja, uspostavljene u teorijskoj lakanovskoj psihoanalizi upotrebljava kao poetičke sheme kojima se mapiraju (mapping) i prikazuju (*ekraniziraju*) kolektivni društveni odnosi u totalitarnom sistemu (realni socijalizam), kvazi ili paratotalitarnom sistemu (samoupravni socijalizam) i postsocijalizmu (prekapitalistička društva posle pada Berlinskog zida, raspada SSSR-a i druge Jugoslavije), pri tome, parapsihoanaliza je i osnova za izvođenje ironične, ciničke i povremeno groteskne igre sa funkcijama i efektima “teorije zavere”, drugim rečima, oni makropolitiku društava i mikropolitiku svetova umetnosti posmatraju kao pokazne “igre” u teoriji zavere.

Irwin je umetnički pokret koji nije mogao da nastane u prosovjetskom realnom socijalizmu (socijalizmu sa strašnim komunističkim likom), već u njegovoj mekoj varijanti (socijalizmu sa *ljudskim likom*) i to upravo u onom društvenom miljeu koji je omogućavao reformski put iz socijalizma ili kroz socijalizam. To je bilo moguće upravo zato što je takav reformski sistem tragao za unutrašnjom postpolitičkom dekonstrukcijom traumatičnih tabua realnog socijalizma, a ne za frontalnim suočenjem kakvo su želeli disidenti ili (neo)avangardisti. S druge strane, jaka i uticajna škola teorijske psihoanalize u Sloveniji omogućila je da Irwin, i ceo pokret NSK, pređe put od alternative (kulture panku) u parasistemsku praksu proizvodnje simptoma ili igara teorije zavere. U programu grupe Irwin, pisanom sredinom osamdesetih, ukazuje se na tri bitna pristupa njihovom slikarskom radu.<sup>464</sup> Prvo, izvođenje “retroprincipa” kao regulativne matrice ili kontekstualizacije samog procesa *stvaranja* umetničkog dela. Drugo, naglašeni eklektizam u izboru tema i načina gledanja, odnosno reinterpretaicija likovnih modela prošlosti i sadašnjosti. I, treće, afirmacija nacionalne kulture kroz dijalektiku posebnog i opšteg, pri čemu je reaktuelizacija nacionalne kulture model postsocijalističkog identifikovanja, tj. konstruisanja kolektivnog kontekstualizujućeg identiteta. Sva tri principa se mogu identifikovati kao principi simulacije poznosocijalističkog obrta iz klasne u nacionalnu državu i njenu kulturu. Time je učinjen *okret zavrtnja* ka svesti o pozitivnoj društvenoj realnosti (laži koju projektuje svako društvo da bi kao društvo opstalo), ka negativnoj ili naprsloj društvenoj realnosti koja pokazuje logiku označiteljskog traumatičnog anticipiranja smisla i značenja strukturiranja odnosa individua–kolektiv. Po Slavoju Žižeku:

Naš svakodnevni, normalni simbolni univerzum može se *stabilizirati* tako da prema objektu-razlogu želje zauzmemo sigurnu distancu, a jeza je upravo signal činjenice da tu distancu gubimo, da nam preči susret sa *das Ding*. Bog kao Vrhovno dobro jeste *potpuno isto* što i ljudi, opsceni, zli Bog: razlika je samo u tome što smo mu došli preblizu.<sup>465</sup>

Zato je grupa Irwin “delotvorna”, ona je simulirala situaciju ukidanja mogućnosti projekta i istine u totalitarnom društvu. Na primer, slike iz serije *Was ist Kunst* nastaju ukidanjem homogenog totalizujućeg projekta označavanja, gledanja i prikazivanja simultanim uvođenjem heterogenih ikonoloških obrazaca od srednjovekovne, preko renesansne i barokne umetnosti, do slikarstva avangardi i totalitarnih društava. Na primer, na slici *Enigma revolucije* (1988) ponuđeni su različiti obrasci konstruisanja pikturalnog polja:

463 Marina Gržinić, “Retro-Avant-Garde, or the Mapping Post-Socialism”, iz: *Fiction Reconstructed – Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avant-Garde*, Edition Selene, Vienna, 2000, str. 37–49.

464 “Program skupine Irwin” (april 1984), iz: *Neue Slowenische Kunst*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991, str. 114.

465 Slavoj Žižek, “Postmodernizam i objekt”, iz: “Postmodernizam” (temat), *Republika* br. 10–12, Zagreb, 1985, str. 134–135.

- (a) obrazac socijalističkog realizma sa kopiranom sorealističkom slikom Isaaka Brodskog *Lenjin u Smolniju* (1930), koja prikazuje Vladimira Iljiča Lenjina u privatnoj atmosferi,
- (b) obrazac avangardnog suprematizma sa Maljevičevim crnim krstom na belom iz kasnih desetih godina prošlog veka

i

- (c) obrazac sa vertikalnim trakama sa cvećem koji referiraju nemačkom ekspresionizmu... itd.

Ovi izvedeni pikturalno-reprezentativni obrasci kao da udvajaju scene nesvesnog. Grupa Irwin je, zapravo, ponudila “nesvesno” kao politički efekat pre nego što je sâm nesvesno jednog društva i sistema moglo da se pojavi, uoči. Njihova *laž* je bila istinita, doslovna, totalna i totalitarna, zato je i delovala kao izazov totalitarnom sistemu i njegovim postsocijalističkim liberalnim evolucijama. Oni nisu izražavali politički stav, želju politike ili mašine realizacije političkog zaposedanja teritorija, već način na koji politika proizvodi predstave (nužnosti) realnosti. Tretirali su sasvim različite probleme, od vizuelnog identiteta umetničkog stila,<sup>466</sup> preko likovnog konstituisanja nacionalnog identiteta,<sup>467</sup> do “simulakrumskih mikrosistema društva”<sup>468</sup> – na primer, rad sa “državom u vremenu” ili “nacionalnim vojskama”. Njihov jezik je naglašeno površan iako izgleda kao vrlo dubok, njihova ideologija je nemoguća iako izgleda ubedljivo, njihova estetika je potrošna mada se pokazuje kao univerzalna i sublimna produkcija iz evropske metafizičke tradicije. Njihova dela nisu antinacistička, antikomunistička ili antifašistička, ona su načinjena od tragova i upisa nacizma, komunizma i fašizma. Međutim, ona nisu ni nacistička, ni komunistička, ni fašistička, mada su načinjena od tragova i upisa nacizma, komunizma i fašizma, pošto su arhivska, površna, ekranska, iluzionistička i premeštajuća. U tome je njihova traumatičnost. Brisani tragovi upravljaju pikturalnim *ekranskim poljem* njihovog slikarstva. Po Marini Gržinić:

Estetika, koju nam predstavlja grupa Irwin, rezultat je recikliranja, spajanja različitih ravni, raskinutih označivačkih lanaca, brisanih granica i erozije, drugim rečima, u smanjivanju razdaljine između vremenskih i prostornih razlika pojedinih ravni.<sup>469</sup>

Ako uporedimo njihovu slikarsku produkciju, na primer sa produkcijom Cindy Sherman (USA), Anselma Kiefera (SR Nemačka) i umetničkog para Komar i Melamid (SSSR), tada zapažamo da postoje temeljne *geostetske* razlike:

1. produkcija Cindy Sherman je medijska, potrošna i znakovna u onom smislu u kome holivudski film ili fotografija jesu vizuelni tekst upisivanja individualnog horora (užasa, straha, jeze), želje ili ravnodušnosti, drugim rečima, estetika masovne kulture je transgresivno uvedena u oblike prikazivanja visoke kulture,
2. produkcija Anselma Kiefera je sublimna i, čak, u najgrotesknijim delima on stvara visoku umetnost koja produžava i iskupljuje, a ne *konvertuje* ekspresionizam i germansku severnjačku estetiku izgubljenog jedinstva, izvora i prisustva, odnosno, on deluje slikarski u zatvorenom pikturalnom prostoru govora o sublimnom, otvarajući istovremeno registre jeze, divljenja, paradoksa, bede itd.,
3. produkcije Komara i Melamida su postdisidentske cinične, parodijske i groteskne u prikazivanju zabranjenog, nedostupnog, moćnog, velikog i vladajućeg, drugim rečima, one prikazuju igru sa *zabranjenim voćem*,
4. a Irwin je, naprotiv, neprevratnički *klizav* i neuhvatljiv, on izmiče onom glasu koji kazuje “Ja vama sada govorim istinu!” i time pokazuje da je svaka istina prikazivanja i izražavanja projekcija (proizvodnja) realnosti na mestu očekivane prirode, društvene prihvatljivosti, normalnosti, utvrdivih vrednosti, drugim rečima, oni rade sa tragovima totalitarnih sistema, poetički aktivirajući psihoanalitičku zamisao simptoma.

### Performans regulacije i deregulacije: Marko Košnik

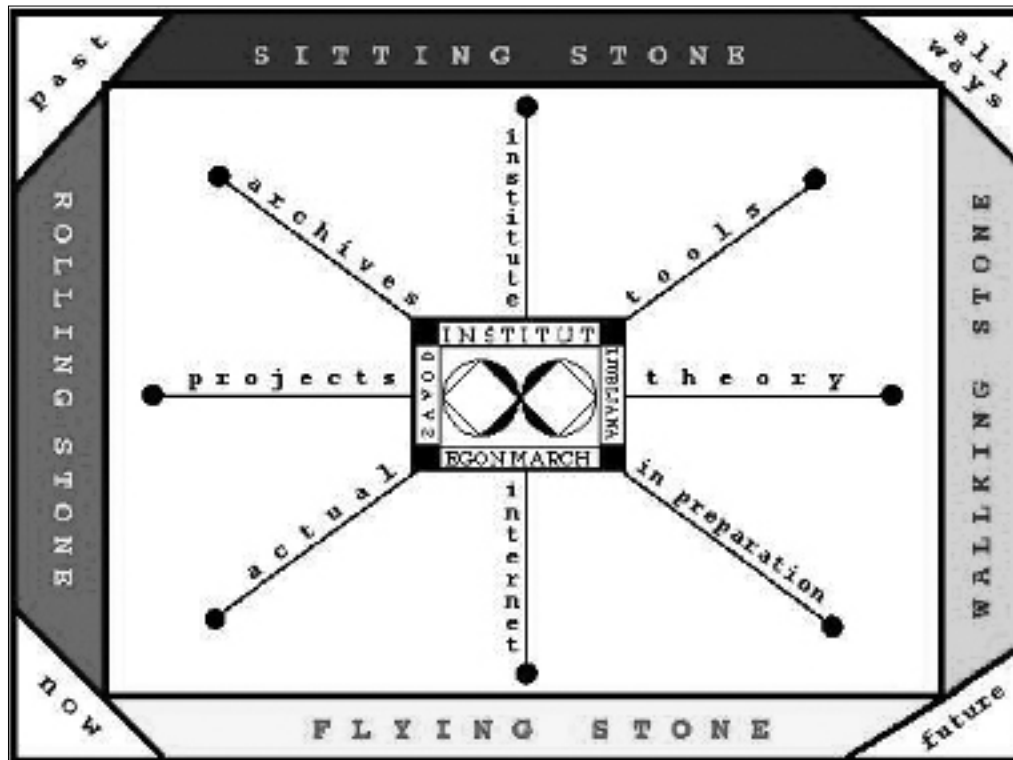
Marko Košnik (1961) je jedna od najkontroverznijih *figura* slovenačke multimedijalne “alternativne” umetničke scene osamdesetih i *vladajuće* scene devedesetih godina. Košnik je započeo delovanje u mikrokulturi Kranja, koja ima tradiciju eksperimentalnog i ekscenog delovanja umetnika u rasponu od istorijskih avangardi dvadesetih do OHO -ovskih neoavangardi, konceptualne umetnosti i ludizma šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. On nije poznavao tu “jaku ali skrivenu” tradiciju, već se anarhično kretao u međuprostorima intuicija nomada i mladalačke pobune protiv datosti i klaustrofobičnih uokvirenja poznog samoupravnog socijalizma. Bio je suočen sa sopstvenim egzistencijalnim

<sup>466</sup> Irwin – *Interior of the Plant*, Moderna galerija, Ljubljana, 1996.

<sup>467</sup> *Slovenske Atene*, Moderna galerija, Ljubljana, 1991.

<sup>468</sup> Eda Čufer (ed), *NSK Embassy Moscow*, Loža Gallery, Koper, 1997; Nebojša Vilić (ed), *State – Irwin*, 359<sup>o</sup> – Network for Local and Subaltern Hermeneutics, Skopje, 2000; Inke Arns, *Neue Slowenische Kunst – NSK: Eine Analyse ihrer kunstlerischen strategien im kontext der 1980ter jahre in Jugoslawien*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2002.

<sup>469</sup> Marina Gržinić, “Was ist Kunst?”, u: “Irwin: NSK – država u vremenu”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 172.



Marko Košnik, *EGO MARCH INSTITUT*, 2003.



Marko Košnik, *Hanibal ide preko Alpa*, 1998.

dramama, porazima, bekstvima, povracima i usredsređenjima na realizacije koncepata i iz koncepata sistema umetnosti kao umetničkog dela. Bavio se muzikom, književnošću, likovnim eksperimentima i, sasvim različitim, pojavama koje se neodređeno imenuju terminom *multimedijalna umetnost*. To se dešavalo sasvim kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina. Poslan je na odsluženje vojnog roka u Jugoslovensku narodnu armiju 1981. godine. U jednom pismu<sup>470</sup> on opisuje svoje iskustvo stradanja u JNA. Otišao je na odsluženje vojnog roka sa osamnaest godina, po tada novom zakonu. Služio je vojsku u Plevljima u Crnoj Gori. Počeo je da radi u kasarni kao organizator kulturnih aktivnosti. Došao je u sukob sa starešinama u kasarni. Podvrgli su ga nasilnom tretmanu. U to vreme je napisao roman i sa Andrejom Pibernikom komponovao muziku. Organizovao je ilegalne kulturne aktivnosti u kasarni i domu JNA. Pevao je južnoameričke revolucionarne pesme, te recitovao poeziju slovenačkih modernističkih pesnika Murna i Kosovela. Nakon performansa ispred zgrade komande uhapšen je. Tri dana i noći je proveo u zatvoru. Održao je pedeset sati dug govor koji su slušali vojnici-stražari i dežurni oficir. Sve to vreme nije imao pristup toaletu. Došao je u kasarnu njegov otac i sa stražarima ga otpremio u Vojnu bolnicu u Titogradu, a zatim je premešten na psihijatrijsko odeljenje Vojno-medicinske akademije u Beogradu. Prve nedelje u bolnici se ne seća jer je bio na jakim dozama lekova. Proveo je dva meseca na psihijatrijskom odeljenju. Dijagnoza je bila: akutna psihoza i šizofreni proces. Terapija je nastavljena i nakon otpuštanja iz JNA. Više nije bio sposoban za studije filozofije koje je upisao na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Osam meseci je trajala terapija, koja je njegovo stanje pogoršala. Nije mogao da čita, bilo mu je potrebno po pola sata da oljušti nožem jabuku. Bio je blokiran lekovima (npr. haldol). Pokušavao je da uči a zatim se zaposlio. Krenuo je na putovanje po Evropi maja 1982. Po povratku kući stanje mu se popravilo. Radio je na restauraciji fresaka u crkvi Sv. Tomaža u mestu Rateče. Zараđenim novcem je kupio sintisajzer. Delovao je u okviru grupe *Laibach*. Košnikov život i rad su se odvijali na dramatičan način: vojska, lečenje i tortura, ulazak u svet alternative i saradnja sa *Laibachom*, zatim prekid saradnje na jednoj internacionalnoj turneji po Nemačkoj, političke provokacije i pritisci od strane državnih institucija, prisilno lečenje, politička depresija, samoubistvo bliskog prijatelja Tomaža Hostnika. Košnikov period *konfliktne i dramatične alternative* je period vrhunca slovenačke *druge scene* u osamdesetim. To su bili neočekivani obrti: od životnih iskušenja (borba za individualni opstanak u realsocijalističkom vojnom sistemu) ka popularnoj kulturi i od popularne kulture ka retrogardi (*Laibach*), ali i umetničkom intermedijalnom eksperimentu i tehnoumetnosti. Košnikov rad je *tehno-egzistencijalistički*, pošto se on suprotstavlja naracijama o “smrti autora” i o lakoći postmodernog življenja, odnosno o prevladavanju “životnog” sa “tekstualnim”. Njegov svaki gest je individualizovano sasvim ljudsko direktno iskustvo suočenja *sebe* (telesno-umno-emotivno-iskustveno) sa *sistemima društva* (od tradicionalnih institucija diskurzivnih moći, preko formacija alternativa, do heterogenih i multipliciranih tehnoloških informacijsko-regulacionih sistema komunikacije i odnosa čovek—čulno—svet—drugi/drugo). Košnikovo delovanje je paradoksalni izraz nihilističkog *tamnog modernizma*<sup>471</sup> kao one mitski predočene *demonске igrivosti*, koja se u Sloveniji razvija od pesničkog, slikarskog i teatarskog ekspresionizma desetih godina XX veka, do spekulativnih egzistencijalističkih diskursa Dušana Pirjevca i reističkih diskursa Tarasa Kermaunera, odnosno do “postmodernih sablasnih” i “simulacijskih” institucija kao umetničkog dela kroz formulacije NSK-ovske *fikcionalne države* ili *parazitskih muzeja*, odnosno *kraljeva ulice* Tadeja Pogačara. Košnik je lucidno spojio nespojivo:

- (a) efekte *tamnog modernizma* kao egzistencijalnog iskustva u tehnološkom dobu,
- (b) intencije tehno-neokonceptualnog-postmodernističkog rada na “sistemima” (institucije [*Inštitut Egon March*, festival hEXPO], VR i *cyborg* tehnologija, mikro i makro ljudsko ponašanje),
- (c) radikalni estetski formalizam u istraživanju i konstruisanju (generisanju, simulaciji) umetničkih dela (performans umetnost, muzika, video [instalacije, performans, rad]), i
- (d) poziciju alternativnog umetnika (kritika, provokacija, subverzija, negacija, nihilizam) u vremenu, zapravo, reč je o devedesetim godinama, kada alternativa u Sloveniji postaje *mainstream*; on podstiče mit o individualnom umetniku protiv svih i naspram svih u suočenju hipoteza “ja” sa sopstvenim telom i telom D(d)rugog (*body mind problem*).

Bitno je uočiti da je Košnik vremenom uspostavio neke prepoznatljive konstante rada, delovanja i života, zapravo da je odnos prema društvu i društva prema njemu postavio kao “mapu” i “mapiranje” asimetrija. On je usamljenik naspram koga je društvo – to ne znači da on radi sam, naprotiv, on je umetnik koji deluje u formalnim i neformalnim grupama ili radnim kolaborativnim i interaktivnim situacijama, ali njegov status i uloga jesu uloga spoljašnjeg, otuđenog i usamljenog drugačijeg “agenta” – u metafizičkom smislu on je izolovana jedinka u vrtlozima komunikacije. Njegov asimetrični odnos prema društvu ne proizlazi iz toga što je on buntovnik sa *razlogom* ili *bez razloga*, kao što su bili Aleš Kermavner ili James Dean, već iz toga što društvo (socijalistička struktura moći u socijalističkoj Sloveniji ili nacionalna građanska struktura dominacije u tranzicijskoj Sloveniji) pruža otpor njegovoj posebnoj (izuzetnoj, decentriranoj, usamljenoj) intencionalnoj

470 Marko Košnik, rukopis pisma drugu Mitji Ribičiču, Ljubljana, 13. 12. 1983.

471 Tomaž Brejc, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1991.

radnoj produktivnosti, odnosno egzistenciji. Međutim, Košnikov rad nije ekspresivno orijentisana stvaralačka praksa, već intelektualna i racionalna tehno-formalnim sredstvima provocirana drama egzistencije, drugim rečima, njega mnogi gledaju kao formalistu ili tehnokratu umetnosti, mada se iza privida formalnih poredaka ekranskih interaktivnih scenskih produkcija nalazi suptilni sloj predočavanja i zastupanja životnih aktivnosti i same ljudske drame.

Košnik je stvorio fantazmatsku instituciju *Inštitut Egon March* u onom smislu u kome su u grupi OHO govorili o *OHO-čoveku* (fikcionalnom sistemskom organizmu ili figuri koja objedinjuje aspekte egzistencije članova grupe), ili u pokretu NSK projektovali fikcionalnu “državu”, ili u onom smislu u kome je Tadej Pogačar stvorio fikcionalni i nomadski *parazitski muzej* koji deluje na institucionalnom telu i unutar kustoskog organizma drugih muzeja. *Inštitut Egon March* je Košnikov fikcionalni prostor eksperimentalnog rada, ali i njegovo umetničko delo koje mapira (*mapping*) pojedinačna istraživanja i realizacije. Oblikovanje fikcionalne, alternativne ili stvarne institucije jeste *rad na diskursu*: na mogućnostima pokretanja materijalnih struktura i strukturacija znanja. Zato Košnikov “teatar”, kao telesno-ekranski interaktivni događaj, jeste *performans* (bavljenje granicama pojavnosti teatra) unutar teorije (*teorija za njega nije nešto što prethodi delu, već sama mogućnost konstituisanja scenskog ili vanskenskog dela kao diskursa [institucije]*).<sup>472</sup> Košnikov rad (delovanje *Inštituta Egon March*) može se posmatrati:

- (a) kao proces inovativne subjektivnosti u artificijelnom “regulacionom” i “deregulacionom” prostoru i vremenu – Košnik iskazuje jedan gotovo modernistički impuls *individualnog* i *originalnog* otkrića u *vrtlogu* svetlosti, zvukova<sup>473</sup> i tela;
- (b) kao rad u doba posle moderne – njegovo delovanje ima izvesne bitne modernističke aspekte: on nije okrenut ka prošlosti (postmodernistički eklektički ili retrofetisizam istorije i arhiva), već ka budućnosti (on se služi sredstvima futurologije<sup>474</sup>), ali njegov rad nije *nevina* ili optimistička utopija tehničkog progresa, naprotiv, on je svestan suočenja sa apokaliptičkim moćima novog tehnosveta i zanosnom ili erotičnom smrtonosnom igrom koju tehnika nudi,
- (c) kao neizvesni reinterpetativni zahvat u doslovnosti formalizma koji je anticipiran u reizmu grupe OHO – kao da je ideja “reizma” (povratka samim stvarima) postavljena u novom vremenu i novim izazovima – zato Košnikov rad jeste tehnološki rez iza *same stvari* u apriornost vremena i prostora posredstvom ne-apriornosti (simulacijske interaktivnosti) svetlosti-tela-zvuka,
- (d) kao otklon od retroavangardne dekonstrukcije znaka (beskrajne “petlje” kretanja između znaka i označitelja političke, društvene ili psihološke naracije) ka usredsređenju na sam proces proizvodnje označitelja.

Označiteljska priroda Košnikovih radova ogleda se u *samom materijalizmu* njegovog rada (nealegorijska suprotstavljenost doslovne materije i transcendencije: vidljivog i nevidljivog, čujnog i nečujnog, telesnog i ekranskog, političkog i egzistencijalnog), ali i iz logike (strukturiranja poretka) zastupanja prostora i vremena u odnosu na svetlost, telo i zvuk.

Prisetimo se Lacanove definicije označitelja: *označitelj je ono što zastupa jedan subjekt za sve druge označitelje*. Prostor je ono što zastupa subjekt za sve druge prostore. Vreme je “ono” što zastupa subjekt za sva druga vremena. *Ono* u konkretnim realizacijama jeste svetlost, telo i zvuk. A *odnos* je suštinsko svojstvo (pojavnost, efekat) Košnikovih scenskih dela. Delo postoji kao otvoreni i promenljivi odnos (fluks):

1. *mape* (najčešće, geometrijski [kvadratni] raster) po kome se telo “interaktivno” kreće (pleše, trči, pomiče),
2. *tela u rasteru* – na sceni – u promenljivom svetlosno-zvučnom ambijentu; reč “promenljivom” označava “interakciju” telesne odluke izvođača i hardverskog-softverskog odziva “kibernetkog” sistema od koga se očekuje da “reaguje” na odluku i telesno izvršenje odluke izvođača,
3. *volje* kao otvorenog modela regulacije i deregulacije – volja nije samo ono “od” namera subjekta, već i ono “od mašinskog-simboličkog poretka”, drugim rečima, volja je neka vrsta izloženog i pokazanog interteksta mašine-teksta i čoveka-teksta u prostornom kretanju,
4. *čulnih efekata* (audio-vizuelnih efekata) koji konstituišu prostor-vreme, ali i ukazuju na nestabilne i promenljive odzive tela-zvuka-i-svetlosti,
5. *značenja* koja ne proizlaze iz pripovesti, odnosno ideologije mimezisa kao u eklektičnom postistorijskom postmodernizmu ili retro-avant-gardi, već iz same fenomenologije dela: onoga što se pojavljuje i predočavanja koje prati to pojavljivanje u odnosu na politiku koja naddeterminiše materijalnost i njena ustrojstva unutar aktulenosti – ovde treba razumeti složenu distinkciju između scenskog značenja, koje se zasniva na upotrebi

472 Videti, na primer: programski spis “Inštitut EGON MARCH Institute”, objavljen na nemačkom jeziku sa određenjima pojmova “institut”, “Egon March”, “sonorostat”, “stvar – das ding – the thing”, “opna” i “modulares performance”. Delovanje *Inštituta Egon March* je pojmovno određeno i indeksirano, što znači da Košnik svoj rad pretpostavlja kao diskurs i kao instituciju.

473 Videti tekst koji prati promociju kasete *Cavis Negra*, izdajatelj BRUT, Ljubljana, 1986.

474 Marko Košnik Virant, “Kibernetika za humaniste in vpliv ponovitve na pojmovanje vnebohoda”, *Časopis za kritiko znanosti* št. 166–167, Ljubljana, 1994, str. 87–97.

simbola, i scenskog značenja, koje jeste “upotreba” samih pojavnostima u realnom, imaginarnom i simboličkom svetu, drugim rečima, nije ovo priča o prostoru, već je u pitanju pojavljivanje prostora pod posebnim uslovima politike i ekonomije tela, svetla i zvuka (ili pojavljivanje vremena pod posebnim uslovima tela, svetla i zvuka),

6. *sistema* – ideja sistema u njegovom strukturalnom (poredak elemenata) i fenomenološkom (pojavljivanja čulnog i predočavanje tog pojavljivanja u svesti) smislu je središnja za Košnikove “strategije”, pri tome treba naglasiti sledeće filozofske implikacije: (a) odnos subjekt–objekt, (b) funkcije multipliciranja (rizoma) i (c) smisao regulacije–deregulacije.

Odnos subjekt–objekt je otvoreno polje istraživanja. Umetnik danas ima na raspolaganju mogućnost da odnos “subjekt–objekt” učini dinamičnim i pokretnim (nomadskim, deteritorijalizovanim, protičućim, podložnim prikazivanju, citatu, montaži i simulaciji). Odnos subjekt–objekt je, još kasnih šezdesetih, najočiglednije prikazan u uporednoj tablici koju je postavio Iztok Geister Plamen, jedan od vodećih teoretičara grupe OHO:

	čovjek	stvar
humanizam	subjekt	objekt
reizam	objekt	objekt
zen	subjekt	subjekt <sup>475</sup>

Interpretirajući Košnikovu teatarsku praksu, Geisterova tablica može da se transformiše i prikaže na sledeći način:

	čovjek	stvar	mašina	svet	politika
humanizam	subjekt	objekt		objekt	a m b i j e n t
metapolitika					
reizam	objekt		objekt		objekt
anti-politika					
zen	subjekt	subjekt	subjekt	subjekt	politika je život
Košnik	subjekt	fenomen	subjekt	interakcija	politika je simulakrum egzistencije

Zato, telo se “naseljava” prostorom i vremenom, kao što se prostor i vreme naseljavaju telom. Pri tome, naseljavanje jeste i sama objektnost *tela u središtu sveta* i semiološko ispunjavanje simboličkog sveta kompjutera (softvera) njemu spoljašnjim telom (referenca prodire u znak i istiskuje samog označitelja na scenu). Ovde govorimo o *rizomatičnosti*, ne zato što se oponaša (mimetički prikazuje) *logika korena* naspram *logike stabla* ili *jazbina glodara* naspram *modularne logike* modernističkog grada,<sup>476</sup> već zato što se na sintaktičkom planu fenomen (strukturalni elementi, preuzeti tragovi sveta) povezuju svaki sa svakim i zato što je u vremenskom smislu svaki sledeći trenutak nepredvidivo naslojavajući jedan na drugi. Binarna logika rane predtkompjuterske i kompjuterske umetnosti je neopozivo zamenjena logikom rizomatskog umnožavanja (multipliciranja) mogućnosti koje su istovremeno ludističke, naučne i formalističko-estetske. Ako bi se tipološki pogledao Košnikov rad u devedesetim godinama, mogu se izdvojiti tri karakteristična događajna sistema:

- interaktivni scensko-ekranski događaji sa izvođačima, zasnovan na formalno-estetskoj organizaciji (na primer, *A. B. Senca*, mart 1996, Cankarjev dom),
- interaktivni ekraško-parascenski događaj u kome je sam autor (Košnik) nosilac radnje, odnosno subjekt-objekt događaja (na primer, *Hanibal gre čez Alpe*, septembar 1998, Cankarjev dom), i
- složeni društveni interaktivni proces kakav je bio festival *hEXPO*<sup>477</sup> (Maribor, Ljubljana, Kopar, avgust–septembar 2000).

U ovim različitim izvođačkim sistemima reč je o sličnom modelu: formalna shema + interaktivna situacija = stvar složeni događaj. Pri tome, u slučaju scensko-ekranskog rada Košnik stvara idealni estetski centriranu situaciju za čula. U slučaju performansa on sebe postavlja za “agenta” ili “simptom” mikropolitike situacije. U slučaju društvenog interaktivnog procesa, kakav je festival *hEXPO*, on uspostavlja složeni egzistencijalni, manipulativni i simulacijski makrosistem odnosa razlikujućih individuuma (predavači, studenti, akteri, koordinatori, umetnici, aktivisti), institucija (umetničkih

475 I. G. Plamen, “Uporabnost haiku poezije”, iz: *Haiku*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1973, str. 131.

476 Giles Deleuze, Felix Guattari, “Rhizome”, iz: *On the Line*, Semiotext(e), New York, 1983, str. 1–65.

477 CD sa konceptom, strukturuom i dokumentima festivala *hEXPO*.





Marina Gržinić, Aina Šmid, *Trenuci odluke*, video, 1985.



Marina Gržinić, Tanja Ostojić, *Politika Queer kustoskih pozicija: posle Rose Von Prounheim, Fassbindera i Bridge Markland*, 2003.



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Nevolje sa seksom, teorijom & istorijom*, 1997.

institucija, društvenih institucija, geografskih institucija [grada] i otvorenog, nestabilnog, interaktivnog i promjenljivog projekta opstajanja ili rasipanja mogućnosti “odnosa”. Zaista, festival *hEXPO* je centralni Košnikov “produkt”: produkcija jednog mogućeg interaktivnog sveta u kome se egzistencijalno ili, metaforično, hardverski suočavaju planovi metajezika (anticipacije ljudske emancipacije i saradnje kroz umetnost) i planovi ili slučajevi prodora označitelja u metajezik (ostvarivanje neponovljivih i neidealnih društvenih odnosa, privida ili realnosti haosa-ili-reda). Drugim rečima, radi se o situaciji u kojoj više nema umetničkog dela, već postoje suočenja i prefabrikacije efekata mikro i makrokultura. Kultura je egzistencijom postala objekt *regulacije* i *deregulacije* u konkretnoj datosti prostora i vremena življenja.

### Retrogarda i pitanja aparatusa politike: Marina Gržinić i Aina Šmid

Umetničko delovanje<sup>478</sup> Marine Gržinić (1958) i Aine Šmid (1957) pripada nestabilnom klizajućem periodu indeksiranja i mapiranja promjenljivih i otvorenih odnosa medijskog<sup>479</sup> rada unutar postmoderne i postsocijalističke umetnosti, kulture i društva<sup>480</sup> osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Specifični procesi evolucija “postmoderne” kao postsocijalizma ukazuju se kao neizvesna *pokretna mapa* predočavanja motivisanih i nemotivisanih mogućnosti, postupaka i efekata medijsko-političkog prikazivanja fragmentiranja posebnih društvenih makro i mikro-igara, kao što su *pozni socijalizam, postsocijalizam, pozni kapitalizam, treći svet, postkolonijalne kulture, ex-Jugoslavija, slovenačka nacionalna kultura, slovenačka alternativa, slovenačka visoka umetnost, tehnološki ratovi, građanski ratovi, nacionalizam, nacionalna hegemonija, internacionalizam, transnacionalno, svetovi biopolitike, politika tela, nestabilni odnosi roda i pola kao medijskih reprezentacija, feminizam, tranzicija, razlike seksualnosti i erotike* itd. Ovi domeni političko-medijskih igara ukazuju na jednu bitnu odliku video<sup>481</sup> realizacija Marine Gržinić i Aine Šmid: *na pomak od umetnosti ka kulturi i od estetike figura umetnosti ka politici tela u egzistenciji prikazivanja*. Pokazuje se da u jednom istorijskom periodu, to znači tokom osamdesetih i devedesetih godina, dolazi do postavljanja pragmatičnih medijskih pitanja i odgovarajućih teorijskih konstrukcija o *granicama* i *marginama* umetnosti kao “ogledala” i/ili “simulakruma” makro i mikropolitike. Problematizuju se *teritorije* prikazivanja i izražavanja u odnosu na savremenu kulturu i njene proizvodne moći i funkcije predočavanja simboličkih i imaginarnih poredaka (ekrana, pregrada) u odnosu na *lakanovsko*, ono pravo, nemoguće i traumatično, *Realno*. Marina Gržinić je pisala o opštem konceptu njihovog zajedničkog rada na sledeći kritični i provokativni način:

Naše zamisli, knjige, rad, (...) svi naši arhivi su nove teritorije – teritorija više ne postoji isključivo kao geopolitički prostor, štaviše, njen koncept se prilično proširio. Pružanje, stvaranje koncepata tako znači uvećavanje i proširivanje i samog koncepta teritorije.

Neokolonijalna paradigma se danas ne temelji isključivo na prisvajanju nekih udaljenih geopolitičkih prostora, kao što su Afrika, Azija ili Istočna Evropa, već je to pre svega kapitalizacija ideja i koncepata, koji postaju teritorije unutar njih samih. Teorija je tako, recimo, teritorija, kao i internet sa umreženim stranama “www” (*World Wide Web*). Sve su to ogromne nove teritorije – proširene, podeljene preko brojnih posrednika – koji omogućavaju Kapitalu, najvećem unutrašnjem pokretaču Kapitalizma, čak bržu triplikaciju u njegovom najčistijem obliku. Teorija, umetnost i kultura stvaraju ogromne arhive, a isto tako je i u slučaju našeg tela. Osnovno u kapitalizmu je upravo to da sve postaje, pretvara se u teritoriju za porast Kapitala. U tom kontekstu se ideja same teritorije menja – radikalno.

Na isti način moramo prepoznati nanovo raspoređene odnose moći kao i nova unutrašnja kretanja i sile unutar same institucije umetnosti. Današnja umetnička zajednica nije više *res nullius*, nešto, što ne pripada nikome, već je postala *res publica*, javna stvar, i to treba uzeti u obzir pri svakoj ozbiljnoj analizi savremene umetnosti – ne samo zbog nove turističke logike muzeja, već zbog novih umetničkih produkcija na preobraženoj geografskoj karti Evrope, Azije, Afrike i tako dalje. Muzeji – i institucija umetnosti – moraju promisliti ustrojstvo novih odnosa moći u urbanim rubnim tačkama, središtima i institucijama.

Danas u umetnosti možemo da vidimo pomeranje od usredsređenosti na autora i objekat ka mašini, računaru i njegovim operacijama. Pri tome nije u pitanju samo računar, već njegova logika, koja je preneti u sam umetnički rad. Tu možemo da vidimo promenu u istorijskom određenju umetničkog rada a isto tako i muzeja. Novi momenat, koji se čini isto tako ključnim, je i artifičialnost percepcije i pozicioniranja, što je

478 Marina Gržinić, Tanja Velagić (eds), *Trenutki odločitve – Performativno, Politično in tehnološko – Umetniški video, Filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinić in Aine Šmid 1982–2005*, ZAK, Ljubljana, 2006.

479 O teoriji “tehnokulture” videti u: Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

480 Marina Gržinić, “Telo v komunizmu”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 89–108.

481 Kathy Rea Huffman, “The Reversible Logic of History and Media – Sex, History, (Sub-)Culture: A Re-Consideration”, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 53–69.

povezano sa fikcionalizacijom istorije. Sa novim projektima i medijski upravljanim umetničkim radovima, koji uključuju društvo kao osnovni element samog rada, možemo doživeti i prepoznati veštačku, društveno konstruisanu pozornicu umetnosti. Umetnost je produžetak čoveka, međutim, sa novom medijskom umetnošću možemo da vidimo, da je taj produžetak potpuno veštački! Isto tako je i sa istorijom i sa ljudima.<sup>482</sup>

Drugim rečima, umetnička praksa Marine Gržinić i Aine Šmid se vidi kao dramatična i kritičko-kritična provokacija sigurnosti i utemeljenosti totalizujućeg “organskog sveta”, razvijanog posredstvom modela i praksi humanističke misli od renesanse do kasnih šezdesetih godina XX veka. One su paradoksalnom odnosu “duše” i “tela” (*softvera* i *hardvera*) ponudile revolucionarni gest subverzije. Zamenile su sliku subjekta kao “tela” određenog binarnošću situacije *duše* i *tela* ili, čak, sinteze *duše* i *tela* u medijski pokretni događaj permanentne proizvodnje, razmene i potrošnje unutar ljudskog življenja u ljudskom svetu pokrenutih mašina. One su načinile temeljan *ontološki* obrt od svesti o “organizmu” ka svesti o “mašini”, a to znači da su pokazale konceptualni preobrat od “rasta” ka “kretanju”. Današnje stanje umetnosti (*state of art*) nije više ono povezano sa čulnošću, sa lepim ili autonomno umetničkim, već sa “vanrednim stanjem” koje se dešava u svetu globalnog kapitalizma i pokrenutih, te nezaustavljivih mašina:

I šta tu čeka na ostvarenje? Vanredno stanje! Italijanski filozof Giorgio Agamben je sredinom devedesetih godina tvrdio, da je pravna norma kapitalističke demokratije dvadesetog veka upravo vanredno stanje i to je ono čega smo mi svedoci u videu. Ono što vidimo u videu je i ono, što se neočekivano i nenajavljeno danas događa u srcu kapitalističke liberalne demokratije: totalna fuzija tela, doduše bez polisa. Istinski, opkoljeni protestanti u videu, zadržani više sati na otvorenom prostoru, činjenično vizualiziraju pre paradigmu (koncentracionog) logora nego otvorenog javnog demokratskog prostora Grada Salzburga (koji bi trebalo da bude savremeni liberalni kapitalistički polis). U videu se dakle radi o tome, što je Agamben razvio u tezi, da današnja biopolitička paradigma zapadne civilizacije nije više Grad, već (koncentracioni) logor.<sup>483</sup>

Njihovo umetničko delo, pre svega video radovi (*This is what democracy looks like!*, 38 min, Austrija, 2002, engl.–nem.), posvećeno je bitnoj temi današnjice: ubrzanju mašine koja se ne da zaustaviti i time život pokazuje kao konflikt moći i time permanento dijahronijski i sinhronijski predočivo *vanredno stanje društvenosti*, a time i *artificijelne ljudskosti*.

Izvesna video dela<sup>484</sup> Marine Gržinić i Aine Šmid indeksiraju i mapiraju moć, distribuciju i dominaciju *zla*<sup>485</sup> u *igri* moći i dominacije. Odakle *ZLO* koje one lociraju, identifikuju, prikazuju i sredstvima simbolnih i imaginarnih efekata interpretiraju? Zar znanje ne može spasti svet od *zla*? Odgovor ovde mora biti invertovan u solersovsko ili žižekovsko pitanje: *od koga se treba spasti, od Kanta ili od De Sadea*<sup>486</sup>? Jer, svako znanje jeste necelovito i uspostavljeno je u hijatusu (procepu, praznini, paradoksu, iskliznuću, preklapanju ili razdvajanju) funkcija i efekata moći i dominacije. Moć i dominacija, kao prevara, kao iluzija, kao iskrivljenje, su u *carstvu negativiteta*. Šta umetnice tu čine? One postaju neka vrsta *radnika u kulturi* (*culture workers*) ili *aktiviste u kulturi*, koji proizvodi neočekivane *decentrirane* slike u samoj kritičnoj dijalektici “nekontrolisane količine” negativiteta (*označiteljske količine zla*) koja upravlja odnosom dominacije i moći u odnosu na ljudsko telo želje, uživanja, ali i patnje, mučnine, groze. Njihova teorija video medija određena je tretiranjem videa kao sredstva suočenja pogleda, a to znači tela: “*oči mogu videti kako oči vide*”<sup>487</sup> u konstruisanom perceptivnom polju unutar društvene “borbe”. S druge strane, video slika je “trag” istorije: “Video je takođe oko istorije”.<sup>488</sup> Pri tome, postoje slike o (istorijskim) mestima koje čine da naša sopstvena sećanja postaju psihotična i erotična.<sup>489</sup> Sve naznake ukazuju na to da video prikazivanje deluje u nekoliko razlikujućih registara: tela, društvenosti i psihotičnosti. Ovi registri su dramatično konfrontirani svetovi koji određuju subjekt, odnosno proces (samo)identifikacije gledajućeg i gledanog subjekta. Zato je njihov pristup video slici *teroristički*. Teroristički je zato što elektronskom ekranskom slikom iz samog sveta, koji “nas” okružuje i čini takvim kakvi smo, otkriva njegovu

482 Marina Gržinić, “Oblikovanje i osporavanje (dokumentarnog) značenja u umetničkom radu”, *TkH* br. 9, Beograd, 2005, str. 21.

483 Marina Gržinić, “Oblikovanje i osporavanje (dokumentarnog) značenja u umetničkom radu”, str. 24.

484 Na primer: “Moments of Decision” (1985), “Axis of Life” (1987), “Three Sisters” (1992), “Luna 10” (1994).

485 Zlo kao tema prisutno je u savremenoj kulturi i umetnosti. Videti, na primer, filmove Dejvida Linča i Vima Vendersa. Reč je o *novoj fenomenologiji zla* koja je izvedena na postsemiološkoj teoriji “događaja” pogleda. Videti: Žan Bodrijar, *Prozirnost zla – Ogledi o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

486 Philip Sollers, “Sade v tekstu”, *Katalog*, Ljubljana, 1968, str. 63–70; i Slavoj Žižek, “Kant’s Sadom” u: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 83–99.

487 Navod koncepta Christine Buci-Glucksmann prema Marini Gržinić, “Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium”, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 61.

488 Marina Gržinić, “Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium”, str. 65.

489 Marina Gržinić, “Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium”, str. 63.

naddeterminišuću strategiju i taktiku konstruisanja i izvođenja izgleda realnosti. Pokazuje se nužno *beskućništvo* (*Aufenthaltslosigkeit*). Ono je glorifikacija beskućništva u arbitrarnostima sveta (prirode, društva, elektronske slike). Ukazuje se mogućnost da se otkrije *zavera* (ili *poludeli Zakon*)<sup>490</sup> dominacije i moći, ne samo nad pojedincem realnog socijalizma ili liberalnog kapitalizma, već i nad samom njegovom “realnošću” koju on deli sa Drugim i živi u svojoj smrtnosti, svojoj svakodnevnosti i svojoj seksualnosti. Zato vizuelni udar (unutar njihovih video dela) mora biti usmeren na slike *identifikacije* (vizuelizovane simbole identiteta) političkog postojanja u društvu i, zatim, erotskog predočavanja nemogućih objekata želje (*objekt malo a*). Pokazuje se da je postojanje i da je želja, zapravo, brisani trag raspadanja (entropije) afirmativne realnosti kojom institucionalni poredak vlada simboličkim projektovanjem ponošljive realnosti. Dvostruka ili trostruka igra između predstave, *brisanog traga*, svakodnevne realnosti i nedostupnog Realnog otkriva dramu ljudske *egzistencije* u okviru hipotetičkih ili stvarnih/realizovanih “zavera”. Otkrivanje se dešava na nekom mestu otklona, na elektronskom mestu ekrana koji je realan koliko i naša svakodnevica, ali koji nas ne uverava u svoju realnost, naprotiv, pokazuje moć svoje *prevare*.

Teorijsko i umetničko delovanje Marine Gržinić nastaje u području *produkcije* decentriranih mogućih svetova *filozofije* i *estetike* posle moderne i to u onom njenom delu koji je usmeren ka interslikovnom i intertekstualnom području između teorije društva (*cultural studies* i *teorija ideologije*), teorije tehnologije (postmoderna teorija tehnologije, simulacionizam, teorija medijskog ili ekranskog prikazivanja, biopolitika) i teorije umetnosti (teorije medija i njihovih *virtuelnih svetova*). U razumevanju teorijskih zahvata Marine Gržinić bitno je postaviti još jedno zapažanje: njen teorijski pristup se može okarakterisati kao *performativni*, odnosno, njena teorijska produkcija se može opisati i interpretirati kao *teorija u akciji*. To znači da ona ne polazi samo iz *bezinteresne* sfere tumačenja, odnosno estetske/estetičke ili umetničke kontemplacije i institucionalne autonomije filozofskog teoretisanja o umetnosti, kulturi i društvu, već iz *konkretne umetničke prakse* i *njoj korespondirajućih kultura* (drugim rečima, iz prakse video umetnice, aktivne i aktuelne kritičarke koja prati savremenu umetnost i intelektualke-aktivistkinje koja zauzima eksplicitan politički stav). Njena interesovanja i lična *ideologija* ne proizlaze samo iz epistemoloških očekivanja (*znanja o znanju* filozofije, nauka o umetnosti i društvu), već i iz pragmatičnih konkretnih umetničkih i egzistencijalnih reagovanja i očekivanja (moći izražavanja, prikazivanja, produkovanja) u otvorenom, artificijelnom, promenljivom, *opscenom*, ekstatičkom, arbitrarnom i *smrtonosnom* svetu umetnosti devedesetih. Za nju teorija jeste izazovna *virtuelizovana* i *dinamična* diskurzivna figura koja umnožava i preobražava svoje epistemološke likove u *telima* umetnosti (medijske produkcije realnosti u području imaginarnog i simbolnog predočavanja) i, zatim, efekte pojavnosti *tela* umetnosti epistemološki kodira u ideološkim horizontima aktuelnosti. Njen je pristup u odnosu na umetnost i kulturu određen raspravama statusa, funkcija i efekata suočenja ljudskog i veštačkog *tela*.<sup>491</sup> Ona anticipira i razvija *nov pristup čulnom/telesnom* u dinamičnom vremenu i prostoru:

Sporo vreme. Brzo vreme. Vremenski preokret. Važno je da u potpunosti razumemo ovaj konstruisani karakter vremensko-prostorne paradigme koja je podložna stalnoj reartikulaciji. Isto važi i za telekomunikacije u realnom vremenu, koje funkcionišu na apsolutnoj brzini elektromagnetnih talasa, dozvoljavaju i lokalnim korisnicima interneta da komuniciraju sa bilo kojom tačkom na planeti, kao da ne postoji nikakva geografska ili prostorna distanca. Veza sa tehnologijom je od presudnog značaja; tehnologija sve više i više obeležava paradigmu vremena procesima fiktivnosti i spektralnosti. Iz tog razloga, život u eri apsolutne fikcionalizacije ima stalnu potrebu da istakne da se stvari dešavaju u realnom vremenu. Vreme je do te mere fikcionalizovano da gubimo dimenziju realnosti vremena. Da bismo shvatili značaj ove promene u prostorno-vremenskoj paradigmi, moramo konstantno, takoreći, u vremenu, mapirati, odnosno interpretirati promene u vremensko/prostornoj paradigmi i istovremeno vreme vezati na senzacije proizvedene sa raznim tehnologijama pokreta i digitalnim slikama, na primer, fotografijom, filmskim aparatom i virtuelnom realnošću. Vreme nas uvlači u različite “transvestitske situacije” i zato moramo artikulirati promene koje se danas odnose na vremensko-prostornu relaciju.

Zato, da bih artikulirala te promene, koristim dve paradigme, odnosno dva vremenska modela, koje je 1980-ih razvio Gilles Deleuze u svojim knjigama: *The Movement Image* (prvo izdanje 1983) i *The Time Image* (prvo izdanje 1985). To su, u stvari, dve vremenske mašine, koje opredeljuju ili definišu vremenske paradigme na način dve različite vrste slika (*image*). Prva je slika kretanje, druga je slika vreme. Obe slike je Deleuze ostvario tako da je analizirao filmsku proizvodnju iz dva različita razdoblja. Slika kretanje je paradigma koja je nastala na osnovu filmova Bustera Keatona, a slika vreme je paradigma koja je nastala na osnovu analize filmova francuskog novog talasa. Obe ove paradigme sam imenovala za ili opisala kao prostorno predočavanje vremena, da bih mogla da ponudim treći model: virtuelnu sliku sa kojom želim obuhvatiti vremenske i prostorne karakteristike sajber-prostora (*cyberspace*). Zato sam sve te tri paradigme

490 Slavoj Žižek, “Hegel z Lacanom“, iz: *Filozofija skozi psihoanalizo*, str. 18.

491 Marina Gržinić (ed), “Biotehnologija, filozofija in spol” (temat), *Maska* no. 76–77, Ljubljana, 2002, str. 4–69.

ili vremenske mašine obuhvatila shemom i njima odredila vremenske, prostorne i kompozicione/narativne karakteristike:<sup>492</sup> slika kretanje – ima indirektni vremenski interval – sve se događa u spoljašnjosti prostora, a njena je narativna forma organska slika vreme – ima direktni vremenski interval – sve se događa u unutrašnjosti prostora (tzv. mentalni prostor slike), a njena je narativna forma serijska virtualna slika – ima interval u realnom vremenu, vreme je sve i prostor je jednako nula (ne-prostor je glavna karakteristika), a njena je narativna forma simulirana, odnosno sintetična.<sup>493</sup>

Zato, estetiku transformiše od diskursa o jednom specijalizovanom humanizovanom i kultivisanom čulu recepcije (oku ili uhu), kako je to bilo naglašavano u tradiciji moderne ka estetičkoj teoriji kao višeregistarskom diskursu o *interaktivnim sistemima*: ljudskog, tehničkog i društvenog.

Inicijalna područja njenog teorijskog bavljenja su delovanje pokreta NSK,<sup>494</sup> kome je posvetila brojne eseje i studije, teorija vizuelnih medija, problem kulture (visoke, masovne, alternativne) i ideologije (*nužnost* ideologije posle *smrti ideologije* kao velike nadređene *fikcije*<sup>495</sup>) u postmoderni. Bitno je zaključiti da se “postmoderna”, po Marini Gržinić, ne interpretira kao epoha *posle ideologija*. Naprotiv, kraj velikih ideoloških priča moderne (liberalizam – tehnički progres i individualizam, komunizam – besklasno društvo i kolektivizam, nacizam – nacionalno jedinstvo i mitska utemeljenost) ne znači i kraj ideologije, već, to je epoha u kojoj se *ideologije* identifikuju u različitim registrima egzistencije (svakodnevnica, zabava, kultura, umetnost, ekonomija, biopolitika tela itd.). Njena pozicija, u odnosu na *teorije postmoderne*, je ekskluzivna, a to znači da nije prešla uobičajeni *put* za njenu generaciju umetnika i kritičara: od meke eklektične postmoderne kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina ka *tehnoestetici* kao dramatičnom spoju visoke i masovne kulture. Naprotiv, ona započinje u okviru ekstremnog i ekscenog *RETROGARDNOG*<sup>496</sup> postmodernizma slovenačke alternative osamdesetih, a to znači kroz ispitivanje i interpretiranje *tvrdih* ekstatičkih i u estetskom i u političkom i u medijskom smislu diskursa i oblika delovanja. To je delovanje koje pokazuje kako se *ideologija* u svojim epohalnim transfiguracijama (od realnog socijalizma, preko postsocijalizma kao dominantno umereno postmodernističke kulture) *zrcali* u društvenom tkivu (tkanju: *textus*) i pokazuje kroz izdvajanje i pokazivanje *simptoma*. Njena metodologija pisanja se zasniva na intertekstualnom odnošenju:

1. lakanovske teorijske psihoanalize (posebno interesovanje za Žižekovu filozofiju),
2. teorije postmodernizma, i to one teorije koje se odnose na kritične društvene i ideološke procese (pozni kapitalizam, postsocijalizam, alternativne kulture),
3. feminističke teorije (značajna je pozicija spisa Donne Haraway<sup>497</sup>),
4. teorije medija (šire, tehnoestetika i *sociologija* simulacionizma).

Retorički *digitalni diskurs* Marine Gržinić je diskurs postmoderne kulture, onog glasa *reske oštrine* koji, između *opscene zavodljivosti* i *prodornosti kritike*, bira kritički i subverzivni otklon. Ona pokazuje kako *kritička* pozicija preživljava u “mekoj” postmodernoj epohi i kako dostiže retoričko pojačanje. Kritika nije više epohalni *blesak* revolucije (oruđe globalnog projekta preobražaja sveta), već suočenje sa praznom označiteljskom igrom *istine* u rascepu *prve i druge scene egzistencije*.

Marina Gržinić je u teorijski diskurs uvela multiplicirane i retorički raspomamljene *negativne dijalektike*. Adornovska *negativna dijalektika* se ukazuje još kao intelektualni humanistički napor uočavanja i razumevanja krize modernosti. *Negativna dijalektika* je uvek, za Adorna, u odnosu na odstupe i prestupe paradigmatkog uzorka prosvetiteljstva. Slavoj Žižek je pokazao da je *negativna dijalektika*, ako je uopšte moguća, posledica zamki koje postavljaju označitelji u odnosu na nesvesno, koje paralelno, ali izvan njegovih upliva, postoji tom svesnom “ja”.<sup>498</sup> Marina Gržinić je, ukazavši na ne-celu (*pas tout*) korespondenciju Žižeka i Harawayeve,<sup>499</sup> *identifikovala multiplicirane mogućnosti negativne digitalne dijalektike* kao onog paradoksalnog pomerajućeg i umnožavajućeg rascepa između subjekta, njegovog tela, tehnički (medijski) reprodukovane ili stvorene slike u odnosu na koncept realnosti.

492 Uporediti: Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*, Edition Selene in collaboration with Springerin, Vienna, 2000; kao i Marina Gržinić, “Deleuze’s time-image models and the virtual-image”, u: *Polygraph*, Durham, 2002, br. 14, str. 101–114.

493 Marina Gržinić, “Tehnologija, performativnost: vreme teatra”, iz: *TkH* br. 7, Beograd, 2004, str. 37.

494 *Neue Slowenische Kunst*, GZ Hrvatske, Zagreb, 1991; Alexei Monroe, *Interrogation Machine – Laibach and NSK*, The MIT Press, Cambridge, 2005.

495 Za razumevanje i raspravu *ideologije* umetnosti i kulture, koju sprovodi Marina Gržinić, od posebnog značaja su spisi Slavoj Žižeka – videti, na primer: Žižek, *Mapping Ideology*, 1995.

496 Marina Gržinić, “Sinteza: retroavangarda ali mapiranje postsocijalizma”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Studentska založba, Ljubljana, 1997, str. 195–208.

497 Donna J. Haraway, *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, ŠOU – Studentska založba, Ljubljana, 1999.

498 Slavoj Žižek, “Adorno i označevalec”, u: “Mehanizmi označevalca in njihovo mesto v ekonomiji družbene reprodukcije” (temat), *Problemi Razprave* št. 173–175, Ljubljana, 1977, str. 13–20.

499 Marina Gržinić, “Harawayeva – Žižek”, u: “Kiborg”, iz: *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998, str. 193–197.

Umetničko delo je za nju *simptom*; na primer, *fikcionalna država IRWIN-a*, *anonimni subjekt* umetnika iz Beograda, *eksploatacija mrtvih znakova* Mladena Stilinovića,<sup>500</sup> jesu dela (produkti, situacije, događaji) koji nisu *nedužni simboli* ili predstave odnosa umetnik–svet–društvo, već postupci stvaranja *očigledne laži* na kojoj se praksa, poredak i sistem umetnosti, kulture i politike pojavljuje kao promašaj, kao prekid normalnosti i prirodnosti samorazumevanja, kao kriza ugovora, normi i vrednosti istorijskog društva. Retroavangarda jeste naziv koji ukazuje na umetničke prakse koje su *slične avangardi* (podsećaju na retoriku i ikonografiju efekata avangardi), ali nisu prethodnica nastupajuće kulture koja će u jednom trenutku početi da dominira, već su *psihološki* pogled unazad, u skrivenu prošlost traume, skrivenog zakona, diskursa gospodara, utilitarnih simbola političke moći i totalitarnih sistema vladanja. Retroavangarda je postsocijalistička umetnost koja kao *cinička arheologija znanja* pokazuje smrtnost i entropičnost *političkog bića* umetnosti i kulture. Zato pozicije Marine Gržinić jesu *postpolitičke*. Ona je *postpolitički teoretik* zato što teoriju umetnosti (estetiku, filozofiju i studije kulture) predočava kao diskurzivnu *tempiranu* retroavangardu, a to znači kao traganje za materijalnim tragovima i njihovim pokretanjem (uvođenjem u igru) teorije u *ekranima potencijalnih ideologija*. Ona taj moment kritičkog negativiteta objašnjava složenom interpretativnom šemom o preteranoj identifikaciji:

U poslednjih nekoliko godina, ne samo na internacionalnoj umetničkoj sceni, već i na prostoru bivše Jugoslavije, moguće je uočiti projekte koji u polju umetnosti ponovo koriste formulu ponavljanja. Ova repeticija je povezana sa strategijom *preterane identifikacije*, koju je u umetnosti kontekstualizirala grupa Laibach iz Ljubljane osamdesetih godina.

U tim projektima, znači dve decenije posle, izgleda da je dovoljno ponoviti u umetnosti logiku mas-medija, popularnog ili populističkog sistema i “repeticija će obaviti posao”. U takozvanoj bivšoj Jugoslaviji mogu se identifikovati, na primer, projekti koji mešaju visoku umetnost i (turbo-folk) muziku. Štaviše, jednom kada sam bila kritična prema takvim projektima, bila sam oštro napadnuta, jer teza je bila u tome da ako je Laibach to činio pre 20 godina, zašto se to ne može upotrebiti i danas (u istom stilu)? I zato sam krenula u teorijsku potragu za odgovorom, jer je moje stajalište da “s populizmom ne možemo zadati udarac populizmu”.

Da li je potrebno da si osvežimo pamćenje?

Laibach se pojavio u kontekstu slovenačkog/exjugoslovenskog *punk* pokreta, ali je bez obzira na to grupa odmah bila povezana sa “nacizmom” zbog specifičnih umetničkih akcija koje su izvodili od samog početka. Prvi vodeći pevač grupe je pevao sa posećenim usnama i okrvavljenim licem, u skladu sa svojim insistiranjem na prihvatanju Mussolinijevog kostima i poze (nosio je pseudovojnu uniformu). Nasuprot standardnim muzičkim izvedbama, gde se kaos pretvara u novac a zadovoljstvo publike u frazu “doći ćemo ponovo”, rigidnost i konzistentnost Laibachovih performansa prevaljivali su čitav put do destrukcije fascinantno konstruisane scenografije koja je uključivala zastave, rogove, svetla, filmske projekcije u pozadini itd. Neizvesnost nije postizana paralelnom montažom ovih elemenata, već uspostavljanjem srodnosti između njih: između filmskog materijala, arhitekture, scenografije i živog performansa. Cilj je bio uništiti sam pojam rok koncerta. To je odbacivalo svaku izlišnu živopisnu karakteristiku, pa čak i stvaranje uobičajene atmosfere, dok je na sceni zadržavano samo ono za šta je Laibach verovao da ima medijatorsku vrednost. Takođe, to je bilo povezano i sa nestankom klasičnog muzičkog izvođača. Izvođači su bili u crnom, bez ikakve individualnosti ili psihološke dubine, jer – što su više suzbijeni osećaji, emocije su snažnije.

Posle gotovo dve decenije, komotno mogu da tvrdim da je strategija, korišćena u slučaju Laibacha, takozvana žižekovska “preterana identifikacija sa strukturom moći”. To znači inscenirati fantazmatički scenario o kojem se raspravlja, kojeg se podstiče i kojeg se implicira u Državi i njenim institucionalnim mehanizmima, ali koji nije javan. Ponuđen proces preterane identifikacije upravo “preterano” – izlaže tu strukturu u području javnog. Štaviše, takav čin preterane identifikacije, izveden javno, je, prema Lacanu – preko Žižeka, čin prekoračenja fundamentalne fantazme, koji radikalno ispituje naše najimanentnije potčinjavanje strukturi moći umetnosti. Pisala sam o ovoj preteranoj identifikaciji i kada sam razmatrala umetničke projekte srpske umetnice Tanje Ostojić, sa nazivom *I will be your angel (or an escort girl?)* (“Biću tvoj anđeo [ili pratilja?]”) u kojima ona izvodi upravo takav jedan čin.

Poenta je da se putem takvih kritika i takvih promena pozicija u umetnosti iskaže duboko strukturalna stvar, a ne psihološka igra ili egzistencijalni poduhvat.

Ukratko: čin prekoračenja fundamentalne fantazme je bio precizno definisan i upotrebljen kao blistava strategija u javnim nastupima Laibacha u osamdesetim godinama. Insistirajući na doslovnom pona-

500 Marina Gržinić, “Mladen Stilinović: strategije ciničnega uma”, “Kopija inoriginal”, “Rekonstruirana fikcija”, “Irwin: NSK – država u času” i “Sinteza: retroavangarda ali mapiranje postsocijalizma”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Studentska založba, Ljubljana, 1997, str. 109–208.

vljanju totalitarnog rituala, grupa je postigla očiglednu inscenaciju skrivenog fantazmatskog scenarija socijalističkog totalitarnog rituala.

MEĐUTIM: Danas, čak i više nego u prošlosti, važno je razlikovati: (1) autentični čin prekoračenja fundamentalne fantazme i (2) neautentičan čin prekoračenja fundamentalne fantazme, koji još više uništava nevidljive tragove praznine oko koje gravitiraju sve pojave koje dopuštaju konzervativnoj, desničarskoj populističkoj ideologiji da uspostavi svoj kredo. Očevidna politička konsekvenca ove teze o autentičnom činu – insistira Žižek, razrađujući “autentični čin” preko misli Alaina Badioua iz devedesetih – jeste da u svakoj konkretnoj konstelaciji postoji jedno osetljivo čvorište uspostavljanja otpora koje nam precizno daje videti, odnosno koje precizno presuđuje gde se zaista nalazimo.

A to čvorište je u slučaju Laibacha predugo bilo izbačeno iz interpretacije! Kod Laibacha, s moje tačke gledišta, postoji nesumnjivo dubok odnos i ukorenjena pozicija Laibachove muzike u okviru industrijskog muzičkog pokreta osamdesetih godina – najradikalnijeg i najavangardnijeg *rock'n'roll* pronalaska, koji je poenta Laibachove apsolutne radikalnosti, njegov autentični čin – a ne, kako bi se moglo pogrešno razumeti, odnos sa bilo kojim populističkim muzičkim pokretom, koji se potom prezentira u javnosti preko ponavljanja totalitarnog populističkog rituala.

Štaviše, insistiranje na jednostavnoj populističkoj popularnoj logici bi imalo za efekat novu homogenizaciju nacionalnog identiteta, povezanu sa odbijanjem traume u sadašnjim tranzicijskim društvima. Ako ne shvatimo na takav način Laibach, onda će sve rezultirati samo dvostrukim prekrivanjem tragova praznine oko koje se vrti postsocijalistički (komunistički, tranzicijski?) totalitarni sistem.

Insistiram na ovoj razlici, a preuzela sam je iz psihoanalize, budući da danas imamo slučajeve u umetnosti koji koriste samo formulu repeticije, pošto izgleda dovoljno ponoviti logiku sistema i “repeticija će obaviti posao”. Ali, kao što je jasno izloženo u prethodnim pasusima, to je potpuno pogrešna percepcija Laibachovog ponavljanja totalitarnog rituala. Štaviše, ponavljam: insistiranje na jednostavnoj populističkoj popularnoj logici će imati za efekat novu homogenizaciju nacionalnog identiteta, povezanu sa odbijanjem traume u sadašnjim tranzicijskim društvima!

Na kraju, ali ne i najmanje važno, iz koje pozicije govori Tanja Ostojić? Šta je u performansima Tanje Ostojić referentna tačka koja nas vodi do zaključka da tu imamo posla sa autentičnim činom prekoračenja fundamentalne fantazme? Kod Tanje Ostojić, to je upravo stidni Maljevič ispod stilizovane haljine, inkarnirani crni kvadrat, da tako kažem, na topološkom mestu, a ne neka vrsta “*wallpapera*, poster Maljeviča”. Realna rupa vlasti umetničke institucije upravo se između nogu Tanje Ostojić pojavila u jedinom mogućem obliku, u vidu opscenosti mesa i krvi. Takozvano osetljivo čvorište u današnjoj umetnosti jeste ljudožderski odnos kapitalističke institucije umetnosti, koja apstrahira (doslovno ždere) sve i svakoga samo da bi sama preživela. Kao što znamo, Maljevič stoji na početku institucije moderne umetnosti, koja je posve evakuirala/izbrisala/apstrahirala vlastite uvjete (ne)mogućnosti, pa s njima i Maljevičevu (rusku) istorijsku tradiciju. Želimo li iznova artikulirati način na koji bismo danas tu realnu/nemoguću jezgru radikalno uprizorili u polju reprezentacije, tada je to moguće, kako bi kazao Žižek, samo u vidu tropološke, a ja bih dodala, i u vidu *topološke* inkarnacije. Što je drugo *Crni kvadrat na belom (kvadratu)* / Venerinom brežuljku Tanje Ostojić nego tropološka inkarnacija na topološkom mestu! *In-carne*, dakle u krvi i mesu, opsceno utelovljenje potpune evakuacije uvjeta (ne)mogućnosti kapitalističke institucije suvremene umetnosti.

U okviru Prve Kapitalističke Umetničke Mašine (*robovanje umetničkom tržištu, istoriji umetnosti i kritici*), takav početak se mora odvojiti od mesa, krvi i tekućina Drugog (u ovom slučaju, ruskog) prostora, iz kojeg Maljevič dolazi. Stoga, između nogu Ostojićeve realno/nemoguće jezgre kapitalističke mašine moći umetnosti poprima jedinu moguću radikalnu i kritičku pojavnost, a to je pojavnost u krvi i mesu.

Istinski užas danas nisu užasavajuće nasilni projekti u umetnostima, budući da oni deluju, paradoksalno, kao zaštitni ekran, štiteći nas od istinskog užasa – užasa apstraktnog pozicioniranja Istoka i Zapada, Severa i Juga, umetnosti i ekonomije, državnog terorizma i aktivizma.

Psihotično proizvedeno iskustvo, u osnovi, je da ta apstraktna suradnja funkcioniše kao zaštitni ekran (koji na kraju jedino štiti same bestidno vidljive institucije umetnosti i strukture moći umetnosti) i briše sve tragove razlike, aktivizma, pozicioniranja itd. To je znak koji demonstrira apsolutnu nekonzistentnost i višestrukost fantazmatske podrške a ne samo nekonzistentnost same realnosti.<sup>501</sup>

I to je polje potpune i totalizujuće politike, bez zaklona i opravdanja. Drugim rečima, Marina Gržinić i Aina Šmid su stvorile dela koja su izvan ili, tačnije, naspram svake autonomije umetnosti i kulture, a istovremeno to su dela – kao i dela na koja se pozivaju (NSK, Irwin, Dragan Živadinov, anonimni umetnik iz Beograda ili Kazimir Maljevič, Tanja Ostojić)

501 Marina Gržinić, “2 decenije posle: Autentični čin prekoračenja temeljne fantazme”, *TkH* br. 8, Beograd, 2004, str. 26.

– koja moraju biti autonomna u odnosu na društvo da bi bila umetnost i koja tu autonomiju pokazuju kao konfliktno neskriveno polje društvene borbe za moć. Ova kontradikcija je temelj nove političnosti na kraju XX veka i provokativni kriterijum za analizu svakog fatalnog odnosa umetnosti i politike, ljudskosti i moći.

### Goran Đorđević i neki drugi autori: kopija i smrt subjekta

Goran Đorđević (1950) je konceptualni umetnik čiji rad započinje u Beogradu ranih sedamdesetih godina istraživanjem formalnih i analitičkih matematičkih i znakovih sistema (kvadratni sistem).<sup>502</sup> On je formalnim i analitičkim sistemima pristupao kao: (a) teorijskim *ready made*-ima, zapravo kao modelima preuzetim iz formalnih nauka i prenesenim u svet umetnosti, i (b) modelima prikazivanja procesa mišljenja. Sredinom sedamdesetih godina njegov rad postaje teorijski veoma složen i sve više povezan sa matematičkom teorijom, sa teorijama prikazivanja formalnih sistema, na primer, *teorija grafova*.<sup>503</sup>

Đorđević paralelno formalnim i lingvističkim istraživanjima vizuelnog prikazivanja mišljenja razvija teorijsko istraživanje i raspravu političkog sistema umetnosti i kulture. Njegov diskurs se zasniva na kritičkoj analizi<sup>504</sup> u okviru poznog neomarksizma kakav je praktikovan u krugu umetnika njujorškog dela grupe Art&Language.<sup>505</sup> Njegov kritički diskurs sredinom sedamdesetih karakteriše poverenje u konceptualnu i ideološku analizu društvenih uslova, razumevanje i tumačenje društvenih mehanizama produkcije moći:

Poznata istorija ljudskog društva je u principu istorija klasnih refleksija. (...) Ono što je nužno za naše društvo u ovom trenutku jeste istinska kritička analiza celokupnog kulturalnog nasleđa sa gledišta suštinskih potreba naše zajednice. (Ovde mislim posebno na obrazovni sistem.) S druge strane, moramo tragati za novim formama aktivnosti, novim načinima mišljenja... (...) Umetnost rezultira iz iluzije o slobodi, ona nije način izražavanja slobode ljudskih bića.<sup>506</sup>

Krajem sedamdesetih Đorđević napušta postupke analitičke i kritičke konceptualne umetnosti. Pozitivnu utopiju poznog modernizma (kritika, analiza i razumevanje mehanizama kulture i umetnosti) zamenjuje *negativnom antidijalektikom* nastupajuće postmoderne. Postmoderna poststrukturalistička teorija, kao i postformalistička umetnost, mogu se razumeti kao teorija i kao umetnost negativne antidijalektike: kao teorija prestupa i prekoračenja zabrane, zakona, ugovora, kompromisa. Đorđević počinje da se koristi postupcima kopiranja (prikazuje drugo umetničko delo ili kulturalni artefakt), brisanja granica između visoke i popularne kulture, doslovnom upotrebom kič motiva, produkovanjem dezinformacija, mistifikacijom i fikcionalizacijom egzistencije, objekta i funkcija umetničkog dela i umetnika u savremenoj kulturi. Pažnju posvećuje grotesknim odnosima avangardne umetnosti, zapadne modernističke umetnosti, umetnosti realsocijalizma i kiča. Zamisao kiča se realizuje kroz kič objekte, što je karakteristično za zapadnu kapitalističku umetnost, i kič ideje, što je karakteristično za kulturu realnog socijalizma. Na primer, Đorđević radi doslovne kopije reprodukcije kič slike kupljene na pijaci (*Autoportret sa modelom*, 1979), kopije svojih slika koje je slikao kao dete (*Glasnici apokalipse*, 1980), kopije Mondrijanove slike *Kompozicija II* iz kasnih dvadesetih (kopirana u Narodnom muzeju u Beogradu 1983) ili goblene koji prikazuju Maljevičeve suprematističke kompozicije (1985).<sup>507</sup> Tokom 1986. godine Đorđević u Beogradu i Ljubljani realizuje izložbu koja simulira (prikazuje, imitira) izložbu *International Exhibition of Modern Art (Armory Show, 1913)*.<sup>508</sup> Iste godine, u svom stanu u Beogradu Đorđević simulira *Poslednju futurističku izložbu slika Kazimira Maljeviča iz 1915*.<sup>509</sup> Desetak godina kasnije, u New Yorku, anonimni umetnik simulira pariski *Salon de Fleurus* Gertrude Stein s kraja prve decenije XX veka.<sup>510</sup> Mogu se spomenuti predavanja-simulakrumi “govora” Waltera Benjamina<sup>511</sup> ili Pita Mondriana iz osamdesetih godina. Kompleksan projekt je izložba *Moscow Portraits*,<sup>512</sup> održana 1991. godine u Zagrebu i Ljubljani, na kojoj su, pored Gorana Đorđevića, koji nije nastupao pod svojim imenom već pod pseudonimima anonimni umetnik ili

502 Ješa Denegri, “Goran Đorđević”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 63.

503 Goran Đorđević, *Neki elementi analize prostorno-kvalitativnih struktura i procesa*, Galerija SKC-a, Beograd, 1978.

504 Goran Đorđević (ed), “The International Strike of Artists?” (temat), *Tri + Četiri* br. b, Beograd, 1980, str. 41–85.

505 Charles Harrison, “Worlds Apart”, u: “The Conditions of Problems”, iz: *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, str. 114–126.

506 Goran Đorđević, “On the Class Character of Art”, *The Fox* no. 3, New York, 1976, str. 163–165.

507 Slobodan Mijušković, “Goran Đorđević – Original i kopija”, *Moment* br. 2, Beograd, 1984, str. 9–11.

508 “International Exhibition of Modern Art”, 3 + 4 br. H, Beograd, 1986, str. 31–35.

509 Marina Gržinić, “Kopija in original”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 125–151.

510 Marina Gržinić, “Rekonstruirana fikcija”, iz: *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 153–164.

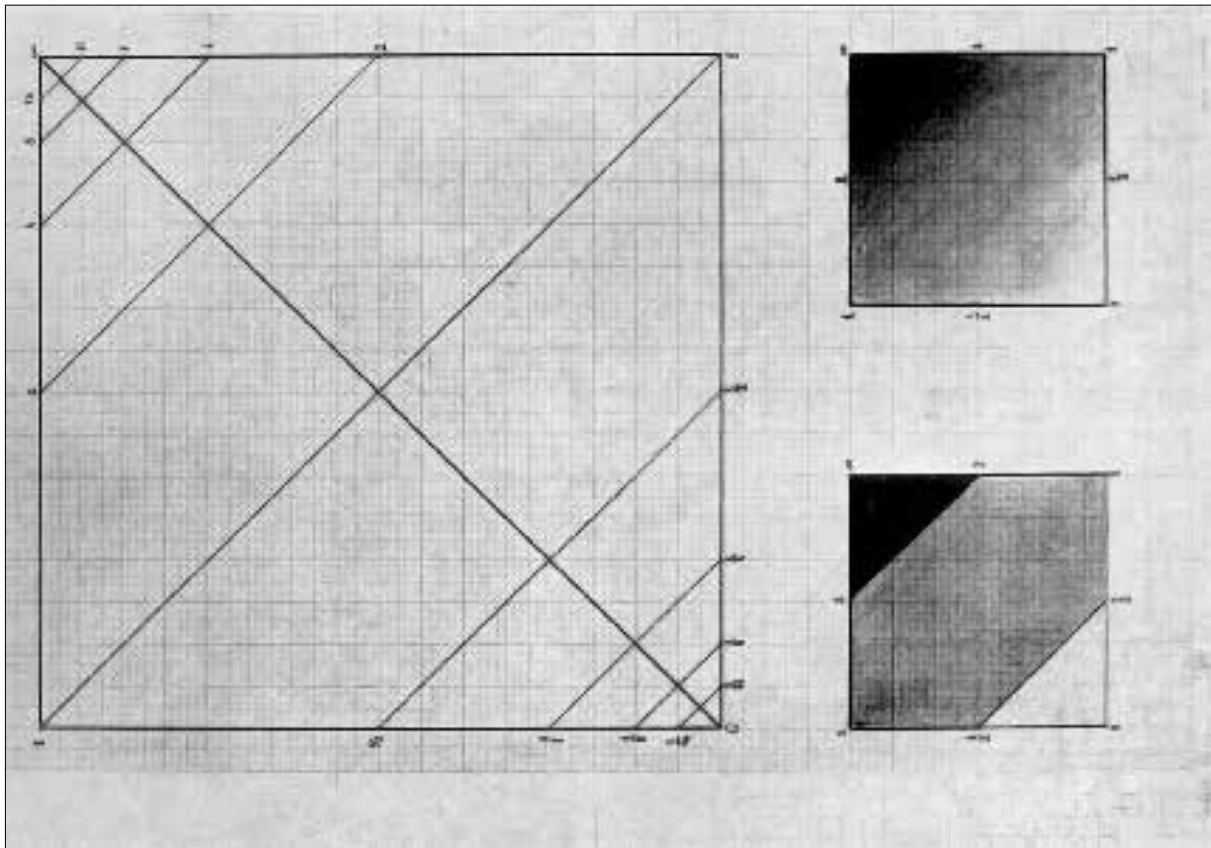
511 Walter Benjamin, “Mondrian ’63–’96”, 3 + 4 br. H, Beograd, 1986, str. 8–11.

512 *Moskovski portreti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1991.





Kazimar Maljević, *International Exhibition of Modern Art*, Beograd, 1986.



Goran Đorđević, *Procesi u kvadratnom sistemu*, 1974.

Adrian Kovacs, nastupali Marina Gržinić & Aina Šmid, grupa Irwin, Mladen Stilinović, grupa *Veš Slikar svoj Dolg*. Na izložbi su prikazane važnije strategije uspostavljene u fetišizacijama i kanonizacijama ruske konceptualne umetnosti, soc-arta i perestrojka umetnosti: citat, kopija, groteska, simulacija, karikiranje odnosa avangarde i socijalističkog realizma. Đorđević je tokom osamdesetih i devedesetih godina poništio (precrtao, cenzurisao, sakrio, dekonstruisao) svoj autorski “individualitet” u ime simulacije različitih subjekata: Kazimir Maljevič, Pit Mondrian, Adrian Kovacs, anonimni umetnik itd. I danas je moguće govoriti o dva nivoa identifikacije identiteta “subjekta” povezanih sa svim ovim imenima:

- (i) nivo identifikacije Gorana Đorđevića kao umetnika koji radi na poništavanju (precrtavanju, cenzurisanju, sakrivanju, dekonstruisanju) svog identiteta i kao karakteristični umetnički produkt nudi konstrukcije hipotetičkih i artifičijelnih subjekata umetnika i
- (ii) nivo identifikacije po kome se pojedinačni konstruisani identiteti mogu posmatrati odvojeno od nekadašnjeg konceptualnog umetnika Gorana Đorđevića u nekakvom “virtuelnom” ili “simulakrumskom” prostoru izvođenja umetničkih identiteta.

O Đorđevićevim strategijama, na primer, varijanti (i) mogu se izvesti sledeća zapažanja:

- (a) kopiranjem, kao praksom izvođenja “neoriginalnog dela”, poništava se i suštinski modernistički identitet umetnika koji stvara iz svog talenta, genija, egzistencijalne borbe, originalnih i neponovljivih intuicija, izuzetnih stavova ili same prirode (kosmosa, biologije, duha, čoveka),
- (b) simulacija i simulakrum se ukazuju kao strategije oponašanja istorije (*prikazivanja prikazanog* u istoriji), čime se samo iskustvo ili znanje o umetnosti relativizuju i dovode do kliznog i potrošnog elementa (potrošnja činjenica, entropija iskustva i destabilizacija velikog sigurnog metajezika istorije),
- (c) relativizacija identiteta umetnika je problematizovanje istorijskog, privatnog i interpretativnog identiteta modernističkog subjekta umetnosti; takođe, Đorđevićovo opsivno razaranje autonomije i celovitosti identiteta umetnika alegorijski ukazuje na tragično razaranje identiteta građana koji potiču iz nacionalnih mešoviti porodica u trenutku raspada Jugoslavije.

O strategijama različitih subjekata (Mondrian, Maljevič, Kovacs, anonimni umetnik), na primer, varijanti (ii), mogu se izvesti sledeća zapažanja:

1. *subjekt umetnika* (skup tekstova koji zastupaju “jastvo dela” na sceni) ne postoji kao uzročno povezani identitet sa specifičnim društvenim individualitetom, irelevantno je ko se nalazi iza javne artikulacije subjekta-objekta na umetničkoj sceni, bitna je konstrukcija i pojavnost fiktionalno rekonstruisanog subjekta (teksta, figure),
2. moguće je rekonstruisati, reartikulisati i reistorizovati pojedinačno egzistencijalno iskustvo koje tada postoji kao sistem reprezentacija u dijahronijskom i sinhronijskom prostoru intertekstualnosti i interslikovnosti kulture i umetnosti,
3. svet umetnosti egzistira kao netransparentna jezička igra ili igra zavere u preobražaju umetničkog, ekonomskog, istorijskog ili mikro, odnosno, makropolitikog identiteta.<sup>513</sup>

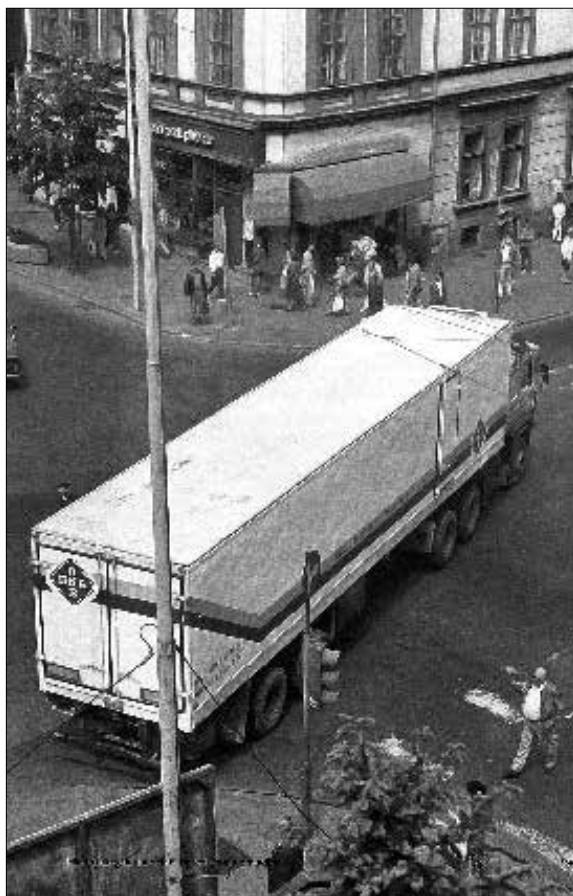
### Fragmenti o *tragovima* umetnosti, ideologije i politike: *Led art*

*Led art*<sup>514</sup> je projekt provokativne umetničke intervencije u polju ideologije i u polju politike aktuelnog društva i kulture. Specifičnije, *Led art* je modus (grupa, pokret, pojava)<sup>515</sup> umetničkog delovanja i činjenja koje se odvija na dramatičnim, surovim i grubim granicama umetnosti, ideologije, politike i, svakako, svakodnevne poznosocijalističke i postsocijalističke egzistencije. Reč je o dinamičnom intersubjektivnom suočavanju intencionalnih ili slučajnih saradnika i saučesnika unutar konkretnog umetničkog projekta. To suočavanje umetnošću problemski zrcali društvenu situaciju. Reč je o dinamičnom trenutnom sistemu intersubjektivnih odnosa, a ne o stabilnoj, fiksiranoj i utvrđenoj grupi umetnika ili akcionista. Koncept *Led arta* je formulisan kao cinički/i/alegorijski orijentisani projekt *zamrznute umetnosti* u poznom totalitarnom srpskom društvu. Koncept i fenomen zamrzavanja izabrani su kao prepoznatljivi znak (simbol, metafora, alegorija – parola, antiparola, ispražnjeni moto) pokaznog kritičnog i ciničnog stanja u društvu koje prolazi kroz totalitarizam, metastaziranje pravnih institucija, entropiju ideologija, građanske i paragrađanske ratove, brutalno nasilje, političke transformacije i društvenu tranziciju itd. Projekti *Led arta* su neka vrsta pokaznih zaslona (*ekrana*) na kojima

513 Jednu paradigmatiku interpretaciju ponašanja “artifičijelnog subjekta”, odvojenog od “društvenog individuuma”, u svetu “rekonstruisanih fikcija” između liberalnog Zapada i entropijskog postsocijalizma na Istoku razmatra Marina Gržinić u knjizi-zborniku *Zadnja furturistična predstava*, Maska, Ljubljana, 2001.

514 *Vreme zamrzavanja*, dodatak *Vremena*, Beograd, 17. maj 1993.

515 Vođa grupe/pokreta je Nikola Džafo (1950).



*Led art, Zamrznuta umetnost, Beograd, 1993.*



*Nikola Džafo i dežurni tim Art klinike, za izložbu Hibridno Imaginarno, 2006.*

jedno društvo užasa biva suočeno sa sopstvenim demonskim likovima, sablasnim figurama, pokazanim zatamnjenjima, cenzurisanim prozirnostima, prizivanim iluzijama i skrivanim konstrukcijama. Jer, *Led art* je delovao i deluje u složenim uslovima raspada samoupravnog socijalizma Titove Jugoslavije, u uslovima nacionalkomunističke diktature Slobodana Miloševića, u uslovima eksplozije nacionalističko-rasističkog *raspoloženja* unutar postkomunističkog društva, u uslovima emancipatorskih građanskih protesta i u uslovima uspostavljanja transparentnog ili, češće, netransparentnog proliberalnog tranzicijskog postsocijalizma. Za svaku od naznačenih društvenih situacija *Led art* proizvodi, odnosno simulakrumski izvodi lokalizovanu taktiku suočenja s *mašinama* društvene proizvodnje, razmene i potrošnje konkretne realnosti. Njihov rad je ponekad mimetičan, ponekad metonimijski, ponekad iluzionistički, ponekad sofisticiran, ponekad infantilan, ponekad protestan, ponekad brutalan, ponekad dopadljiv, ponekad erotičan, ponekad samokritičan, ponekad antiratni, ponekad postratni, ponekad ekonomičan, ponekad entropičan itd... Nijedna pozicija njihovog delovanja nije stabilna i sigurna. Nestabilnost i nesigurnost jesu pokazna sredstva reagovanja unutar konkretnih društvenih borbi.

Ono što karakteriše delovanje *Led arta* nije estetski i umetnički centrirana ponuda specifične vrste proizvedenih ili stvorenih umetničkih dela (slike, skulpture, objekti, *ready made*, grafiti, fotografije, tekst, instalacija, ambijent, *performans*), već konceptualizovana i politički razrađena umetnička *akcija* za koju su bitni pokazni, izvršni i pojavni ideološki efekat, naspram dominantne ideologije (a to znači konstrukcije realnosti). I ovo je centralno mesto akcionizma *Led arta*: preći s pozicije populističke političke samoidentifikacije na individualizovanu i intersubjektivnu autokritičku i kritičku poziciju izvođenja ideoloških paradoksa unutar specifičnog društva. Akcije su neka vrsta poligona ili sonde pomoću kojih umetnik, kao *radnik u kulturi* (*cultural workers*), suočavajući sebe sa zaslونima društva, otkriva granice mogućeg sveta u kome živimo. Delovanje *Led arta* usmereno je na konkretna makro i mikro društvena stanja, a to znači izvode se provokativni činovi u kontekstu normalne, kanonizovane, običajne ili utvrđene društvene realnosti. Realizovani projekti pokazuju kako društvena značenja i slike društvene realnosti (tj. ideologije – efekti *ideoloških aparatura* konkretnog društva) otkrivaju i razotkrivaju mehanizme sopstvenog rada, dejstva, učinka i zastupanja za nas i nas u igri moći, vladanja i dominacije...

Posle pada Berlinskog zida, raspada Sovjetskog Saveza i druge Jugoslavije, posle NATO intervencije nad Srbijom, Zalivskog rata i rata u Iraku, odnosno nakon raspada blokovske *binarne* podele sveta – umetnost nije područje autonomnog estetskog izražavanja. Umetnost je postala sredstvo kojim se društvo suočava sa sopstvenim reprezentacijama i identifikacijama. Današnji svet je poredak koji više ne opstoji na binarnom odnosu dvaju polova (Istok/komunizam i Zapad/liberalizam), već na postblokovskoj horizontalnoj distribuciji smisla i moći, tj. političkog uređenja-mapiranja aktuelnih geografskih kultura (društava, regija, mikro zajednica).

U američkom kontekstu, savremene umetničke prakse bivaju usmerene na artikulacije, regulacije i transformacije prividno postpolitičkih mikrosocijalnih problema. Umetničke prakse bivaju usmerene, na primer, na rasne, etničke, rodne (*gender*), generacijske, pa i klasne razlike, konflikte ili traumatična iskliznuća unutar savremenog poznokapitalističkog i imperijalnog društva. U zapadnoevropskom kontekstu, savremene umetničke prakse bivaju usmerene na preispitivanje ujedinjenog evropskog društva kroz istorijska naslojavanja političkih tragova u rasponu od mikropolitike do makropolitike, odnosno od globalnog do komunalnog nivoa. U evropskom kontekstu, radi se na problematizovanju prezentacija potencijalnih odnosa pojedinačnog i univerzalnog (estetskog i političkog), ali i celog i ne-celog (nadevropskog i nacionalevropskog), odnosno traumatičnog odnosa, našeg, njihovog i drugog (domaćeg, stranog, gostujućeg)... Na evropskom Istoku reč je o različitim umetničkim strategijama i taktikama integracije u *zapadnu umetnost*, pri čemu se novi mediji (kao nužni mediji globalne kulture) primenjuju na predočavanja lokalnih mikro i makropolitčkih naracija (istorija, aktuelnost, identitet, etničko, političko, klasno). Na primer, u ruskoj umetnosti može se pratiti preobražaj od sovjetske perestrojka umetnosti osamdesetih godina u novi akcionizam i radikalni cinizam tranzicijskih umetnika devedesetih godina, a to znači umetnika koji se nakon sloma realnog socijalizma suočavaju s krizama i paradoksima tranzicije... U ruskoj umetnosti izveden je i pokazan bolni paradoksalni koncept odsutnog ili praznog utopizma (Kulik, Brener). U slovenačkoj umetnosti, koju reprezentuje pokret NSK (*Neue Slowenische Kunst*), u poslednjih dvadeset godina došlo je do razvoja retro-avant-gardnih principa od ciničkog-hladnog-ekscesa u poznom socijalizmu do sistemskog mapiranja umetničkih, kulturalnih i političkih istočnoevropskih (tj. postsocijalističkih) identiteta.

U Srbiji su se pojavili složeni pristupi politizaciji umetnosti tokom devedesetih godina: u rasponu od desničarskih nacionalističkih i religioznih obnova izvorne umetnosti (različiti *nacionalrealizmi*), do alternativnih umetničkih kritika, subverzija ili dekonstrukcija ideologija tada vladajućeg režima i dominantne kulture. Različite umetničke taktike,<sup>516</sup> usmerene na kritiku, subverziju i dekonstrukciju politike vladajućeg režima, tokom devedesetih godina, nastajale su u okvirima neokonceptualističkog medijskog i nomadskog umetničkog rada. Autori, kao što su Balint Sombati, Raša Todosijević ili *anonimni umetnik*, razvili su rad iz metakritičkih i metapolitičkih procedura konceptualne umetnosti sedamdesetih godina. Skulptor Mrđan Bajić (1957) i slikar Mileta Prodanović (1959) su, nakon iskustva eklektičnog

516 Dejan Sretenović (ed), *Art in Yugoslavia 1992–1995*, SCCA, Beograd, 1996; Ješa Denegri, *Opstanak umetnosti u vreme krize*, Cicero, Beograd, 2004.

postmodernizma osamdesetih godina, uspostavili – tokom devedesetih – pristupe dekonstrukciji visokoestetskih i autonomnih modela prikazivanja unutar nacionalne kulture. Izvesni autori su započeli neokonceptualistička medijska istraživanja postsocijalističkih identiteta (Zoran Naskovski, Nikola Pilipović, Marija Vauda [1961], Milica Tomić [1960]). Neki drugi autori su proistekli iz alternativnih međuprostora visoke i popularne kulture i svoj rad suprotstavili anti-urbanom delovanju dominantne nacionalističke parapatrijarhalne kulturalne politike. Oni su ponudili svoja *meka*, suptilna i otvorena dizajnerska ili slikarska istraživanja mogućih svetova stvarne ili fikcionalne komunikacije (grupa Škart, Zoran Markuš, Uroš Đurić [1964]). Grupa Magnet izvela je dramatične, šokantne, direktne i kolektivne *performanse* koji su nastajali na rubnom nestabilnom području između vladajuće populističke *doxe*, medijskih konstrukcija realnosti i šokantnog prekidanja ili invertovanja ponuđenog političkog diskursa.

U tom širokom kontekstu poznosocijalističkih i postsocijalističkih umetničkih praksi, projekti *Led arta* mogu se identifikovati kao kritične i kritičke taktike problematizovanja različitih stadijuma (situacija) transformacija efekata ideoloških aparatusa, od realnog socijalizma do aktuelnog tranzicijskog proliberalizma. Pri tome, za svaki od ovih stadijuma pronalazeni su, ponuđeni i izvedeni specifični politički orijentisani umetnički činovi kojima je gledalac-saučesnik suočen s diskursima u okruženju (znanjima, uverenjima, osećanjima) i njihovim trenutnim političkim funkcijama. Projekti *Led arta* su primeri umetnosti koja posmatrača-saučesnika suočava s granicama umetničke i političke univerzalnosti, a to znači s okvirima onog odlučujućeg tu-i-sada.

Nikola Džafo, sa ekipom mladih umetnika (Boris Lukić, Nikola Macura, Vladimir Ilić, Vesna Grginčević), radi na paradoksalnim ritualizacijama ili *artivizmima* unutar tranzicijske svakodnevice polovinom prve decenije novog, XXI veka.

Na primer, pomoću umetnosti svakodnevice postaje vidljiva. Jedan od novijih radova je posvećen slici. Načinjena je slika. Prikazan je čin šišanja. Reč je o intervenciji na telu. Ta intervencija se izvodi iz različitih razloga: kao održavanje lične higijene, kao oblikovanje izgleda ili estetizacija tela, kao uniformisanje ili klasifikovanje (vojska, zatvor), kao religijski čin, kao identifikacija, kao, ... Slika koja prikazuje scenu šišanja na prvi pogled izgleda neutralna. *Žanr scena*. Slika sa šišanjem pokazuje kontradikciju: oneobičavanje svakodnevice i poništavanje nedokučivosti rituala. Sa platforme *studija kulture* postaje važan kontekst. Kontekst dela, kontekst šišanja, kontekst izlaganja, kontekst povoda za delo itd. Važnost "konteksta" je predočena kao bitna i funkcionalna instrumentalnost okružujuće prakse kojom se proizvodi predočivi "subjekt" i odnos "subjekata" i "sveta" a to znači *ideologija*. Ova slika i aranžman njenog predočavanja potpada pod rad ideologije. Umetnička praksa i umetnička dela ne posmatraju se kao autonomni "svet umetnosti" ili, tek, daleki *odraz* sveta izvan umetnosti, već kao *instrumenti* praksi označavanja svakodnevnog življenja u određenom vremenskom i geografskom prostoru. Na primer, autonomija zapadne umetnosti se ne identifikuje kao legitimnost za izučavanje *same umetnosti* i, time, *samog lepog*, već kao društveni pokazatelj o postojanju lokalne kulture i društva kome je potrebna zamisao i realizacija autonomije umetnosti. Tada se *autonomija umetnosti* interpretira kao izraz *konstitutivne kulturalne politike* za zapadna društva, a ne kao *rezervat* slobode u okviru kapitalističkog utilitarizma i instrumentalizma. Jedno umetničko delo ili kulturalni artefakt započinje da zadobija značenja tek u složenom odnosu "upijanja" kulturalnog teksta drugim kulturalnim tekstom. Dolazi do obrta iz percepcije u čitanje, razumevanje i, najvažnije, kulturalno prisvajanje. Jedna slika ili tekst, može se reći, sadrži različite slojeve značenja. Karakter takvih značenja zavisi od konteksta ili okružujućih uslova u kojima se ona pojavljuju. Značenja su, zato, *odnosna*, tj. određena odnosom sa kontekstom i okružujućim uslovima. Šišanje nije bilo koje šišanje, nije univerzalno šišanje, već lokalni "ritual" ili "procedura" koja konstituiše sebe konstituišući ideologiju, pojedinačnu realnost. Slojevi značenja su društveno ili kulturalno određeni, dok su drugi slojevi "nezavisni" ili "autonomni" od društvenih odnosa i diskursa. Prepoznavanje ovih značenja nastaje analizom ili *dekodiranjem* značenja, a analiza i *dekodiranje* zavise od karaktera znanja i iskustva sa kojim se analiza i dekodiranje suočavaju. Svaki kulturalni proizvod ili čin, zato, biva prepoznat kao "tekst" ili oblik zastupanja značenja i, time, ponuđen kulturalnoj analizi i dekodiranju. *Bitni uzorci* tretiranja savremenih društvenih ideologija u kojima se odigrava kupanje ili, na primer, šišanje. Šišanje je tekst. Intervencija umetnika je ritualni tekst kojim se nanose naslage značenja sa teksta na tekst. Prisila, navika, obaveza, estetizacija, kazna, označavanje, isključivanje ili uključivanje odlike su organizacije svakodnevice. Umetnik čini vidljivim ono što ideologija skriva gradeći svakodnevicu. Pojam ideologije se, tada, može odrediti na sledeći način. Pomoću ideologije kao *vektora* kulture, politike i umetnosti opcrtavaju se trenutni i promenljivi identiteti mogućih društvenih i kulturalnih konteksta oblikovanja svakodnevnog života i ljudskog tela u njemu. Ideologija je otvoreni i neodređeni skup simboličkih i imaginarnih, tj. arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti, ideologija postavlja *nas* za objekt među objektima razmene, potrošnje, zavodjenja, ekstaze i entropije, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje multiplicirana nova realnost. Ideologija je fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*, ona je *iluzija* – sistemi iluzionističkih predstava – koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne *podele* koje ne mogu biti simbolizovane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi sa podnošljivom društvenom realnošću. Svakodnevica je ideološko polje. Šišanje je operacija kojom se *markira* jedan sektor aktivnosti u tom polju. Umetnik punktuira važnost markiranja sektora kulture. Šišanje nije samo "praktično" ili "neutralno" skidanje kose sa lobanje, naprotiv, šišanje je proizvodnja, disciplinovanje ili, čak, pripremanje za uživanje tela. Telo je postavljeno u svet.

## Tomislav Gotovac: mnogostruka politička/seksualna tela

Tomislav Gotovac (1937) je rođen u Somboru, a odrastao je u Zagrebu. Studirao je na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. Radio je kao službenik u upravi *bolnice Mladen Stojanović* (1962–1967). Studirao je režiju na *Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju* u Beogradu od 1967. Politički je, od 1972, proganjan zbog učešća u filmu *Plastični Isus*. Diplomirao je filmom *Presuda*, 1976.<sup>517</sup> Gotovac je bio jedan od vodećih *filmskih radnika* povezanih sa eksperimentalnim praksama antifilma i strukturalnog filma, odnosno sa eksperimentalnom strujom *crnog talasa*.<sup>518</sup> Delovao je u različitim umetničkim praksama, od filma i hepeninga, preko fotografije, do performansa. Međutim, u svim projektima, bez obzira na medij, Gotovac razvija filmsku strategiju i taktiku prikazivanja i izražavanja. U onom smislu u kome je, jednom prilikom, izjavio: *Sve je to movie!* Ješa Denegri ovaj slogan tumači na sledeći način:

Otuda izjava *Sve je to movie*, data u jednoj prigodi, naizgled zgodna trenutna dosjetka, zapravo je presudna deviza cjelokupne Gotovčeve ne jedino umjetničke nego i životne filozofije. I ne samo filozofije (jer taj pojam u njegovu slučaju zvuči nekako odveć svjesno i znanstveno) nego, može se reći, cijele njegove nepredvidljive životne sudbine, koja se zaista poput nekog nesnimljenog filma gotovo iz dana u dan odvija u spoju (a nerijetko i u sukobu) fikcije i zbilje, kao što je i sam film (najčešće) fikcija koja govori o nekoj mogućoj zbilji ili pak obrnuto, to je neka nova zbilja u obliku izmaštane i izmišljene priče.<sup>519</sup>

Paradigmatska uloga filma u Gotovčevom radu može se videti na tri uporedna načina: (a) zamisliva *filmskog pogleda na svet* izvodi se savremena umetnost, odnosno, njegova umetnička dela nastaju sa referencom prema *prikazivanju sveta* igranim, pre svega američkim, još uže, holivudskim filmom, (b) regulativni i deregulativni odnosi fikcije i stvarnog, uspostavljeni u igranom bioskopskom holivudskom filmu, realizuju se i u fotografskim i performerskim radovima, i (c) umetnik izvodi strukturu mitološkog preoznačavanja sopstvene bihevioralnosti u znak ili kôd, odnosno *tekst* velikog filmskog prizora koji anticipira oprizorenu epohu našeg življenja. Gotovac iz avangardnih eksperimenata preuzima model *bihevioralnosti umetnika* i upisuje ga na različita poziciona mesta umetnosti, kulture i društva. Gotovac ne nudi koncept kao racionalizaciju ponašanja, već višeznačnu potencijalnost ponašanja upisuje na mesta racionalizacije unutar umetnosti, kulture i društva. On, time, omogućava da označitelji počinju da klizaju – odnosno, pokazuje bitne nekonzistentnosti normiranosti egzistencije savremenog čoveka. Zato je njegov rad politički.

Gotovčev rani projekt je serija fotografija *Glave*<sup>520</sup> (1960), koja realizuje otuđeni dokumentarni ili prenaplašeno fikcionalizovani postupak kadriranja sopstvenog lica. Serija fotografija *Pokazivanje časopisa Elle* (1962) suočava gledaoca sa infantilnom bihevioralnošću (polunagi umetnik stoji na snegu i prelistava i pokazuje časopis *Elle*). Ovim je, s druge strane, vizuelno ispričana priča – a mit nije ništa drugo do pričanje priče<sup>521</sup> – o obrtu iz trivijalnosti u izuzetnost. Obrt trivijalnosti u izuzetnost je onaj fascinacijski mehanizam na kome se zasniva filmska industrija i njeno konstruisanje izuzetnog mesta i funkcije *stara*. Kada se taj mehanizam konstruisanja i izvođenja “zvezde” (filmske, medijske zvezde) postavi u *praznom* kontekstu beznačajne svakodnevice socijalizma, tada se dešava egzistencijalni apsurd. Gotovac pažljivo radi na prezentaciji i indeksiranju apsurdne bihevioralnosti. Pri tome, apsurdna bihevioralnost nije ona koja je *prazna od smisla*, već ona koja u jednom kontekstu (zapadnog filmskog sveta) ima maksimalno centrirani smisao, a u izolovanom svakodnevnom prostoru realnog socijalizma postaje samo gest koji je *procep* u “normalnoj” svakodnevnoj stvarnosti. Na primer, u seriji fotografija *Ruke* (1964) on jednostavnu i *praznu* radnju smeštanja ruku (na bankinu, u čošak vrata, u kutiju za otpatke) izdvaja i prenaplašava. I zaista, kada u kriminalnom filmu junak gurne ruku u uličnu kutiju za otpatke, gledalac očekuje da će on izvaditi pištolj, kesu sa novcem ili paketiće sa drogom. Međutim, Gotovac samo drži ruke na trivijalnom mestu i to je to. Obećanje postoji i izneveravanje obećanja se ukazuje. Na primer, Denegri Gotovčev performans *Happ naš* (1967) tumači na sledeći način:

Ali ta dugo susprezana i zakočena energija morala se jednom osloboditi, morala je buknuti kada joj se za to ukaže prilika, a takva prilika Gotovcu se ukazala u danas legendarnom prvom zagrebačkom hepeningu (*Happ naš*, 1967), u kojem je Gotovac jedan od autora, sudionika, aktera (ostala su dvojica Hrvoje Šercar i Ivo Lukas). Što se, zapravo, te večeri 10. travnja 1967. zaista zbivalo u prostorijama kazališne Podrumske scene u Ilici 12, naknadno je nemoguće vizuelno rekonstruirati (iako postoji godinu dana poslije obnovljen *remake* te akcije u filmu *Slučajni život* Ante Peterlića, iz kojega je jedna scena potom ugrađena u film *Plastični Isus* Lazara Stojanovića). No, detaljniji verbalni opis te radnje nalazi se u Gotovčevom razgovoru<sup>522</sup> s Goranom Trbuljakom

517 Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003, str. 300.

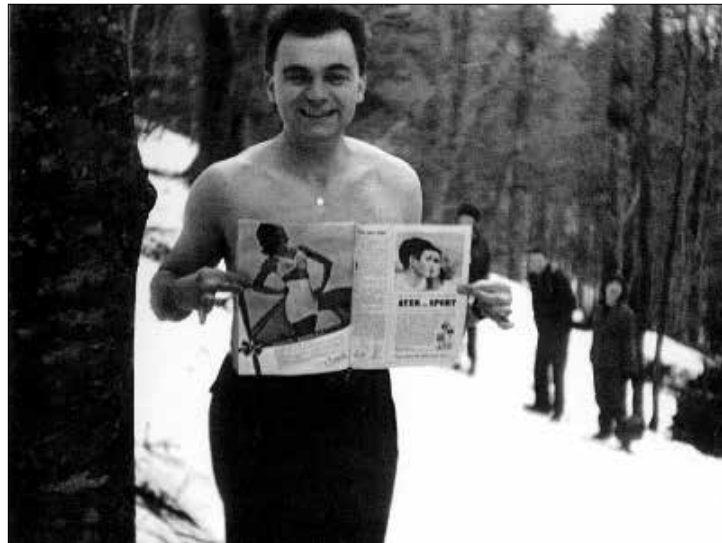
518 Tomislav Gotovac je snimio više filmova, među kojima se mogu izdvojiti: *Samrt* (1962), *Prijepodne jednog fauna* (1963), *Kružnica* (1964), *Pravac* (1964), *Osjećam se dobro* (1966), *Kuda idemo ne pitajte* (1966), *Broj 1* (1972), kao i igrani film u saradnji sa Lazarom Stojanovićem, *Plastični Isus* (1972).

519 Ješa Denegri, “Sve je to movie”, u: “Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca”, iz: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003, str. 4.

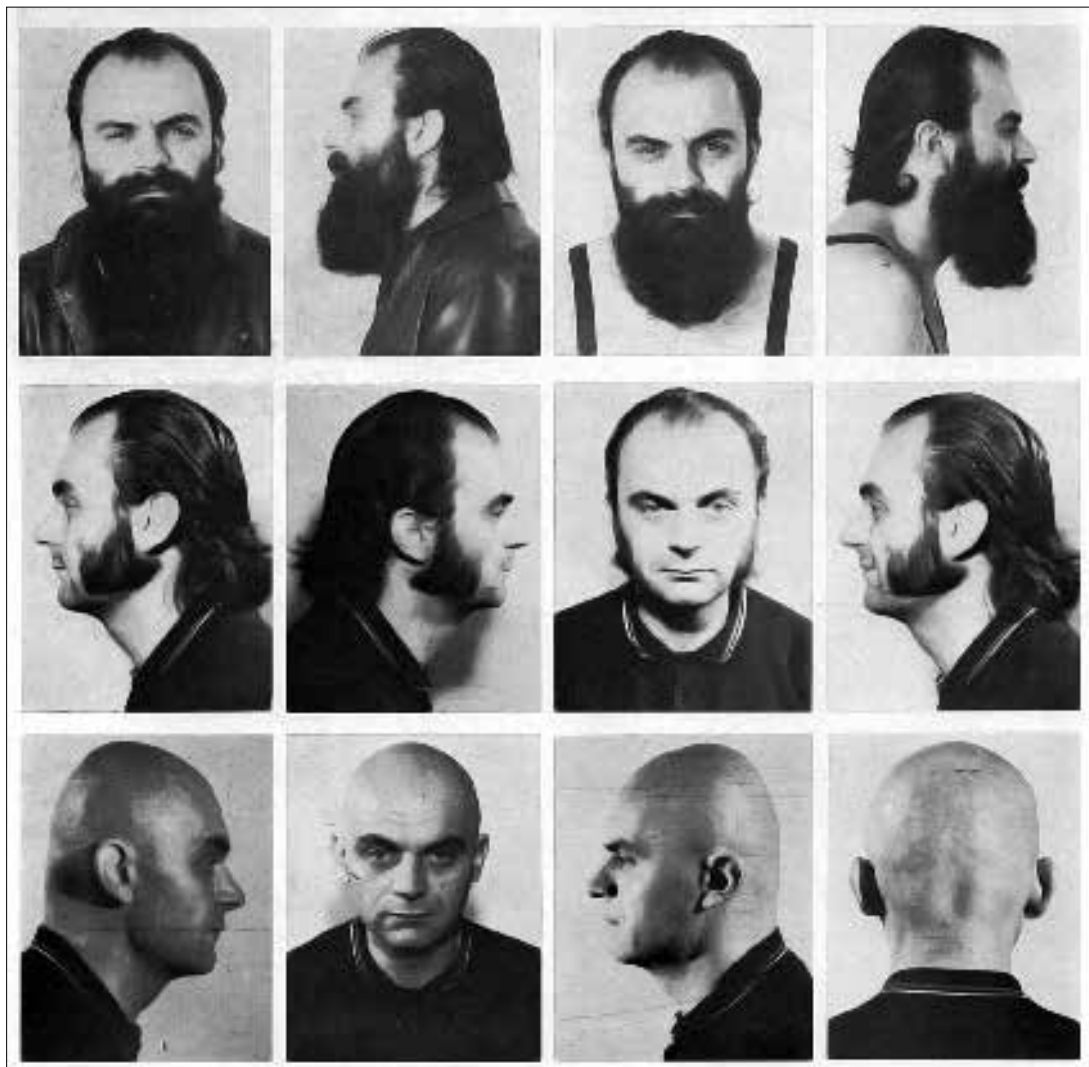
520 Sve ilustracije dela su iz: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*

521 Rolan Bart, “Mit je govor”, u: “Mit danas”, iz: *Književnost Mitologija Semilogija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 229.

522 Goran Trbuljak, Hrvoje Turković, “Sve je to movie”, *Film* br. 10–11, Zagreb, 1978, str. 67–74.



Tomislav Gotovac, *Listanje časopisa Elle*, 1962.



Tomislav Gotovac, *Glave*, 1970.

i Hrvojem Turkovićem u časopisu *Film* br. 10–11, 1978, što ovdje ne treba ni ponavljati ni prepričavati. Osnovno je, čini se, reći samo to da je u hepeningu, u Gotovčevu radu, došlo do prve eksplozije u akciji još odjevena tijela (i to zbog radnje scenarija u crno građansko odijelo), a ne gola, kako će to u Gotovca poslije često biti slučaj. No, ono što je bitno jest da tijelo ovdje nije više prikazano u nekom drugom mediju (kao u prethodnim serijama fotografija), nego je izravno uporabljeno, i to uporabljeno kao pokretačka energija planirana i stoga možda ne dovoljno drastično obavljena čina destrukcije, kakvim je prvobitno zamišljena radnja tog hepeninga ili, točnije rečeno, akcionističke ritualne priredbe (u kojoj su trebale *nastupiti*, iako se to nije dogodilo, žive pa zaklane kokoši). Ali da se u tom činu tijelo ipak oslobodilo znatno izvan svake do tada dopuštene i za sredinu podnošljive normale ponašanja, da je prvi put pokazano kako se neko djelovanje smatrano umjetničkim može obavljati izvan statičnog i završenog umjetničkog objekta, sve se to dogodilo upravo kao rezultat toga čina u procesu i radnje u prolaznom trajanju. To prvo iskustvo tijela u akciji poslije će biti dalekosežno ugrađeno u sve Gotovčeve javne i izravne tjelesne nastupe.<sup>523</sup>

Ovo, kao ni kasnija bihevioralna performerska dela, nije emancipatorski akt traganja za slobodom življenja ili novim čovekom, već očajnički, frustrirani, ograničeni i sputani gest provokacije u zatvorenom klaustrofobičnom telu. Reč je o ekscesu koji treba da izazove nelagodnost, a zatim i nemoćni bes *činilaca* vladajućeg društvenog sistema. Gotovčeva drastičnost nije bila u tome što se svlačio ili maskirao ili egzibicionistički otkrivao svoje genitalije, već u tome što je te činove nudio kao društveno nemotivisane činove. Njegove genitalije su tu bez motiva, kao transgresivna pokazanost nepokazivog. Pokrenuta i nadražena anatomija je doslovno tu. To je prva postavangardna umjetnička produkcija bez utopije u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Ona je nudila eksces i šok kao nemotivisani i arbitrarni čin usred socijalističke građanske svakodnevice u kojoj se očekuje pozitivna motivisanost (biti vredan, biti poslušan, biti odan, biti predstavnik proklamovanih društvenih idealiteta). Odsustvo motiva i proizvoljnost mogućnosti njegove akte pokazuju kao nasilne, mada su oni u stvari samo minimalni, veoma lokalizovani, gestovi u javnom ili privatnom kontekstu nelagodnosti. Gotovac pokazuje kako je to osećati se nelagodno u sopstvenom telu i kako se sopstveno telo oseća nelagodno u mikrodrštvenom ambijentu koji biva isprovociran transgresivnim činom umetnika. Atmosfera Gotovčevog rada je veoma bliska atmosferi *filmskog crnog talasa* ili američkog *underground filma*, mnogo bliža nego, često, naivno optimističkom radu umetnika *nove umetničke prakse* sa kojom je nastupao.<sup>524</sup> Transformerske serije fotografija *Glave* (1970), koje prikazuju umetnika od stanja sa kosom i bradom do obrijanog lica i potiljka su, istovremeno: (a) narcističke (jedno *ja u središtu vidnog polja kao središtu sveta*), (b) strukturalno procesualne (pažljivo fotografsko sekvenciono prikazivanje procesa), (c) autoerotski simboličke (preobrazba glave u *falus* kao idealni penis; telo postaje idealizovani seksualni organ). Ove višeznačnosti su intencionalne i karakteristične. Gotovac je radio tokom sedamdesetih sasvim različite akcije: trčao je go po gradu (*Striking*, Beograd, 1971), dokumentovao svoj privatni život (*Zora Cazi i T. G. u Beogradu i Zagrebu*, 1975), pozirao je, za fotografisanje, nag u erotskim pozama (*Integral*, 1978), za *X muzički bijenale* u Zagrebu je izveo akciju *100* (1979), u kojoj je nag igrao neku varijantu *školica* na ulici, tumačio je svoje filmove (tumačenje filma *Glenn Miller*, 1982). Izvodio je javne performanse privatnih radnji *Telefoniranje*, *Gledanje televizije*, *Prošenje*, *Čišćenje grada* (1980) ili *Ležanje gol na asfaltu*, *ljubljenje asfalta* (Zagreb, 1981). Svi ovi radovi, na prvi pogled, nisu politički ili ne nose politička znamenja, međutim, svaki od performansa je izvođenje poremećaja u “normalnosti” i “normiranosti” socijalističke svakodnevice. I on je izvodio mikropolitčki čin kojim se makropolitčki horizont projektovao na pojedinačno i izolovano, ali pokazno, bihevioralno telo umetnika.

U epohi poznog socijalizma, tokom osamdesetih godina, Gotovac počinje da radi sa narušenim, krnjim ili potrošenim simbolima Istoka i Zapada. Nastupa kao Supermen (performans *Supermen*, 1984). Glumi mumiju kao uličnog čistača (*Mumija*, 1984). Nastupa u gradskom prostoru obučen u radničku odeću sa naslikanom petokrakom na obrijanoj lobanji, i sa srpom i čekićem u rukama (*Srp, čekić i crvena zvijezda*, 1984). Preoblači se u Deda Mraza, odžačara ili oponaša Gracea Jonesa (1984). Počinje da radi sa sopstvenom starošću i svoje, sada već deformisano, telo uvodi u specifičnu *queer* estetiku ružnog muškarca na marginama raspadajućeg socijalizma. Želja muškarca i želja kapitalizma se suočavaju. U performansu *Govori tiho, ali uvijek uz nogu drži batinu* (Zagreb, 1988) ili *Paranoia View Art / Hommage to Glenn Miller* (Austrija, 1988) izvodi maskaradu u kojoj konstruiše mnogostruko i višeznačno telo starog egzibicioniste, karikiranog filmskog Supermena i *potrošenog* socijalističkog rukovodioca. Ova višeznačnost dramatično i, istovremeno, cinički razara iluziju o *pozitivnom društvenom* i *reformskom* potencijalu tranzicije. Njegovo telo može istovremeno preuzimati bilo koji identitet (rodni, politički, svakodnevn, umetnički, institucionalni). Gotovac, u tom smislu, sprovodi biopolitički umetnički rad kojim razotkriva na koji način poznosocijalističko i tranzicijsko društvo stvara potencijalne mogućnosti oblikovanja i izvođenja javnog ili privatnog tela. Život je postao *objekt moći*:

523 Ješa Denegri, “Tijelo prvi put u akciji”, u: “Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca”, iz: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, str. 6.

524 Ješa Denegri, “Tomislav Gotovac”, iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 52.





Tomislav Gotovac, *Foxy Mister*, 2002.



Tomislav Gotovac, *Paranoia View Art / Hommage to Glenn Miller*, 1988.

Biomoć je oblik moći koji uređuje društveni život iz njegove nutrine, slijedeći ga, tumačeći ga, upijajući ga i preuređujući ga.<sup>525</sup>

Ta oblikujuća društvena moć (represivne norme na Istoku i masmedijska [filmska] instrumentalnost na Zapadu) razotkrivena je na krhkom, ranjivom i ugroženom telu Tomislava Gotovca. On pokazuje gde ta biomoć ne postaje delotvorna u zapovedanju celinom života. Njegovo nepristajanje na društvenu regulativu nije manifestni iskaz o slobodama i pravima, već mikropolitčki telesni prestup unutar lokalnog tu-i-sada izvođenja svakodnevice socijalističkog ili tranzicijskog društva.

Gotovac je izveo i dva tranzicijska, tj. postsocijalistička dela. Jedno delo je serija projekata u saradnji sa Aleksandrom Battistom Ilićem i Ivanom Keser (1967), nazvana *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1996–2000), i serija parapornografskih fotografija *Foxy Mister* (2002).

Projekt *Weekend Art* je dobro dizajniran neokonceptualistički projekt, zasnovan na dokumentovanju nedeljnih izleta u prirodu troje umetnika, od kojih su dvoje mladi umetnici i, pri tome, par. Žargonski govoreći, postavljen je odnos ili šema neobičnog trougla, koji je istovremeno slučajna relaksirana trojka izletnika u epohi posle totalitarizma, ali i neodređeni potencijalni erotski odnos troje ljudi u svakodnevici odmora i opuštanja, ali i nemotivisani sistem isečaka iz svakodnevice koji ne obećava nekakav smislaoni ishod. Priroda je eksplicirana kao potencijalni svet *univerzalnosti*, ali i kao *ono* sasvim spoljašnje savremenom čoveku. Rad je otvoren interpolacijama potencijalnih značenja i tumačenja.

Seriya fotografija *Foxy Mister* je ciničan *queer* rad koji nastaje tako što stari umetnik oponaša svojim ružnim, bolesnim i istrošenim telom (ovo su sve naglašene i pokazane karakteristike njegovog tela) poze – figure porno-zvezde, objavljene u časopisu *Inside Foxy Lady* (1984). Ovaj rad je *queer produkt* po tome što je jedan vizuelni objekt želje (fotografija porno-modela) postao uzorak umetnikove scenične identifikacije. Umetnik muško telo identifikuje sa poželjnim ženskim telom (ženskim telom za vizuelno uživanje). *On postaje kao ona* i taj preobrat opstoji na fantazmatskom nivou, a na nivou bihevioralnosti i vizuelne foto-prezentacije taj preobrat se karikira. On je *on* koji se upisuje na mesto očekivanja *nje*. To je ono iskliznuće koje podriva fantazam rodne identifikacije, ali i bilo koje druge. Delo *Foxy Mister* je postsocijalističko, jer umetnik, sada već subjekt tranzicijskog društva, radi sa vizuelnim tragovima masovne popularne kulture (pornografija) i sistemima masovne medijske potrošnje mogućeg ili nemogućeg uživanja. Uživanje više nije eksces (kao u njegovim filmskim i fotografskim beleškama: homoerotski u filmu *Gojka Škarića* [1969], poliseksualni u filmu *Slani kikiriki* [1970] ili heteroseksualni kao u seriji privatnih fotografija *T. G. i Zora Cazi* [1975], odnosno, autoerotski u seriji fotki *Integral* [1978]). Seksualnost je sada deo masovne potrošnje, a ne normiranja ili kršenja normi stabilnog društvenog poretka. Prezentacije vizuelnih fikcionalizovanih ili defikcionalizovanih objekata želje/uživanja (genitalija, erogena zona) su identifikacione, mada destabilizovane i decentrirane u beskrajnom procesu potrošnje.

### Mladen Stilinović: eksploatacija mrtvih znakova

Diskurzivna i vizuelna umetnička produkcija Mladena Stilinovića (1947) pozicionirana je između konceptualne umetnosti i postmoderne u uslovima jugoslovenskog i hrvatskog poznog samoupravnog socijalizma i nacionalnog postsocijalizma.<sup>526</sup> Konceptualnom umetnošću u njegovom radu se nazivaju funkcije lingvističkog iskazivanja, tautoloških odnosa slike i reči, kao i kritička preispitivanja vrednosnih sistema poznosocijalističkih institucija kulture, posredstvom pokaznih i primarno-analitičkih aspekata istraživanja mikro i makropolitike posredstvom umetnosti. Stilinović je tu eksplicitan:

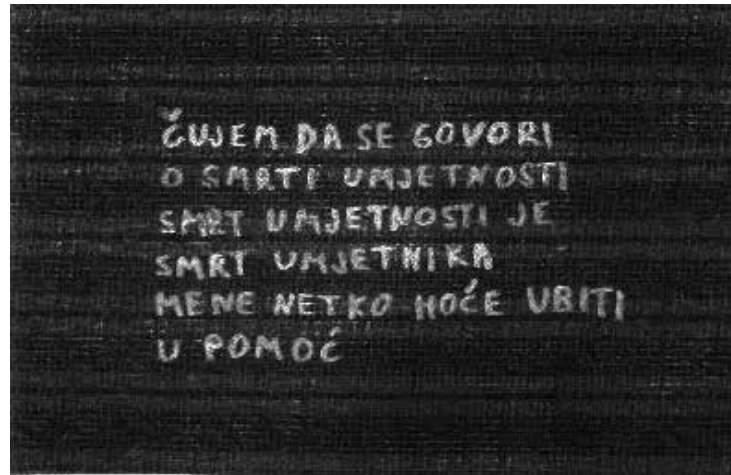
Uvijek sam volio neku vrstu jednostavnosti u radu, to što ti nazivaš siromaštvom. Siromašan rad, za čiju realizaciju elemente ne kupuješ nego ih nađeš. Ti elementi imaju neku toplinu. Slično je i u mojim ranijim radovima gdje sam pisao na kartonima. Pisao sam vrlo nespretnim i nevjesticim rukopisom, neujednačeno i necentrirano na stranici. Dakle, to je neka vrsta postupka siromaštva. Ali, to je obrnuto od Arte Povere čija jednostavnost i elementarnost dolazi iz područja vizualnog. Kod mene je siromaštvo preuzeto iz društva svakodnevice.<sup>527</sup>

Postmodernim se u njegovom radu nazivaju strategije eklektičnog i nekonzistentnog postavljanja paradoksa, pojavljivanje i usmeravanje omaški, ispoljavanje potisnutih i cenzurisanih mesta ideoloških diskursa, višeznačnosti doslovnog i

525 Tumačenje Foucaultovih reči u: Michael Hardt, Antonio Negri, "Biomoć u društvu nadzora", iz: *Imperija*, Arkzin i Multimedijalni institut, Zagreb, 2003, str. 33.

526 Spomenka Nikitović, *Mladen Stilinović*, SCCA, Zagreb, 1998.

527 Tihomir Milovac, "Bezvremeno siromaštvo / Tihomir Milovac u razgovoru s umjetnikom", iz: Tihomir Milovac, Nada Beroš (ed), *Mladen Stilinović – Cinizam siromašnih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002, str. 15.



Mladen Stilinović, *Čujem da se govori...*, 1977



Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih (detalj)*, 1984–1990.



Mladen Stilinović, *Bol*, 1990.



Mladen Stilinović, *Ljudi s kesama*, 2001.

nedoslovnog čitanja metafora i simulacije rada jezika svakodnevice, zatim, diskurzivne upotrebe nediskurzivnih aspekata i naglašena kratkovečnost, artifičijelnost i arbitrarnost političkog znaka. Objekt Stilinovićevog rada jeste jezik politike i refleksije svakodnevnog jezika. Suštinska tema njegovih *jezičkih igara* jeste pitanje: kako manipulirati sa onim što manipuliše njime. Zaključak je dramatičan i groteskno se preobražava u sublimno i katarzično:

... ali ja nisam nevin – nema umjetnosti bez posljedica.<sup>528</sup>

Stilinović ne skriva da u umetnosti nastupa jezikom politike i ponašanjem koje je karakteristično za pragmatični (istina je funkcija) i performativni (značenje je posledica okolnosti izvođenja) svet politike. On pokazuje šta se dešava sa umetnikom, umetnošću i umetničkim delom kada se odnosi u konkretnom svetu umetnosti zamene odnosima realne politike, ekonomije, partijnosti, represije, manipulacije. Njegova dela nisu simulakrum umetničkih dela avangardi, realnog socijalizma ili modernističke kulture. Njegova dela su simulakrum totalitarnog političkog makro i mikrosveta, izvedenog kroz kontekste umetnosti u njegovom najdramatičnijem i najtragičnijem vidu od javnog i privatnog nasilja do neutralnog sivila svakodnevice.

Pogled na Stilinovićeve umetničke radove je pogled na površinu i površnost politike. Prisetimo se nekih njegovih dela-zapisa: *Uvjeti za moj rad nisu u mojim rukama, ali na svu sreću ni u vašim* (1989), razmišljanja o novcu, *Pjevaj!* (1980) ili razmišljanja o boji, o jeziku i društvu, *Ambijent roza* i *Ambijent crveni* (1980). Pokretanje realnosti diskursa je razotkrivanje prećutnih mehanizama utilitarnog opštenja. Zato umetnik ne ostaje nevin, čist, transparentan, ne-dodiriv. Umetnik svojim radom i ponašanjem pokazuje očiglednim političko projektovanje svakodnevne "realnosti" (ma šta ona bila). Stilinovićevi radovi su "mesta" na kojima se totalitet (umetnosti, politike, religije, svakodnevice) kliza u trivijalnost, očiglednu pokaznost i neupotrebljivu istrošenu simboličnost. Stilinovićevi činovi su jednostavni, on premešta tragove političke ili društvene traume u neku od složenih i višeznačnih simboličkih mreža umetnosti i obratno. On čini mogućim da se sa distance vidi ono što ne vidimo iz blizine kao zarobljenici navika, običaja, prećutnog znanja, opštih vrednosti, prihvatljivih identifikacija. Tu dolazimo do lakanovske definicije prakse: delovati simbolnim na Realno! Stilinović deluje simbolnim na Realno koje izmiče simbolizaciji. Simbolnim umetnosti na Realno politike i simbolnim politike na Realno umetnosti. Tu nema nade, nema iskupljenja i obećanja, već se odvija entropija svakog totaliteta koji zahvata individualnost. Manipulacija politike pokazuje lice manipulacijama umetnosti: smrtonosni, ali i ogledalni, zagrljaj umetnosti i politike. Stilinović kao da sledi lakanovski koncept "materijalnosti jezika" i primenjuje ga u vizuelno-tekstualnim sistemima javnog i privatnog delanja u poznosocijalističkom društvu:

Ne treba sagledavati jezik kao sredstvo izražavanja. Jezik je u prvom redu materijalna pojava koja zahteva instrumente kao što je, na primer, mikrofon, koji zahteva magnetofonske trake, a one su materijalne; ali koja dalje od toga pokreće najdublje afekte tela. Označitelj, odnosno označiteljska struktura deluje u pravcu devitalizacije tela, ona ga ubija.<sup>529</sup>

Seriya radova (slika, instalacija, tekstova), nazvana *Eksploatacija mrtvih*, je mreža označitelja, zapravo brisanih, skrivenih i naslojavanih tragova korišćenih znakova politike, religije, svakodnevice i umetnosti. U pitanju su instalacije slika i objekata na zidu, u stanu umetnika ili u galeriji. Stilinović pokazuje kako se znak troši, briše, odlaže i *umire* – kako se raspada do označitelja. On usmerava individualni i kolektivni pogled na ispražnjen znak. Stilinović pokazuje označitelje – ostatke "od" nosilaca znakova. Pokazuje zapise/upise materijalnih nanosa znakova, na primer, krstova i zvezda. On radi sa tragovima znakova istorijskih avangardi (suprematizam, futurizam, zenitizam), socijalističkog realizma i svakodnevice. Stilinović dotiče mesto smrti znaka: Realno znaka. On kao da vizuelno i tekstualno projektuje simboličku (znak koji gubi smisao), egzistencijalnu (znak koji gubi korisnika, proizvođača, recipijenta) ili transcendentnu (znak koji ne zastupa više politiku, religiju, umetnost) smrt znaka. Stilinović kazuje da koncept i fenomen "eksploatacije mrtvih" ukazuje na nekoliko stvari:

Eksploatacija mrtvih odnosi se na više različitih stvari unutar ove izložbe.<sup>530</sup> Prvo, na eksploataciju mrtvih slikarskih poetika, na suprematizam, socijalistički realizam i geometrijsku apstrakciju. Drugo, na eksploataciju mrtvih znakova: za mene su ti znakovi mrtvi jer su izgubili značenje, ili je to značenje toliko prozirno da je za mene mrtvo. Naravno, za druge ti znakovi nisu mrtvi. Treće, znak križa i znak zvezde prvobitno su predstavljali čovjeka, zatim su postali znakovi kojima se koristila vjera i ideologija u svoje svrhe, a danas – ovo je osobna interpretacija – ja ih vidim kao znakove na grobljima, to jest, ne mrtve znakove nego znakove smrti. To bi se u jednoj drugačijoj analizi moglo reći za crnu i crvenu boju. Još nešto: eksploatacija mrtvih podrazumijeva i jednu praksu vjere i ideologije, a osamdesetih godina i djela umjetnosti, to jest eksploatiranje mrtve vjere, ideologije i slikarske poetike na najneodgovorniji,

528 Mladen Stilinović, "Tekst nogom", katalog samostalne izložbe, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984, str. n.n.

529 Žak-Alen Miler, "Uvod u učenje Žaka Lakana", iz: "Frojdovsko polje" (temat), *Treći program Rb* br. 68, Beograd, 1986, str. 223.

530 Izložba *Eksploatacija mrtvih*, privatni prostor, Zagreb, 1984.

najagresivniji, najdosadniji način. Tako ja preuzimam tu praksu i radim jedan dio tih radova (jedan dio ne). Ja ništa ne izmišljam nego jednostavno preslikavam takvu praksu. Naravno, kada vjera, ideologija ili umjetnost žele “oživiti” neku mrtvu vjeru, ideologiju ili umjetnost, ne govori se o eksploataciji mrtvih već o revivalu, tradiciji, nostalgiji, zanatu... Naravno, sve je to istina, ali ako se želi eksploatirati mrtvac, mislim da je potrebna svijest o brutalnosti takvog čina i mrtvilu mrtvaca, a također da se taj čin odnosi na onoga tko eksploatira mrtve. Nema umjetnosti bez posljedica.<sup>531</sup>

Stilinović konceptom “eksploatacije mrtvih znakova” kazuje da u pop-artu, konceptualnoj umetnosti ili neokonceptualnoj umetnosti, da u postmodernističkim *trans* i *neo* pojavama u poznom kapitalizmu postoji nekontrolisana potrošnja proizvoda (vrednosti, objekta i predstava, značenja, vrednosti), a da u kulturama poznog realsocijalizma i postsocijalizma postoji nekontrolisana eksploatacija estetskih i političkih značenja. Razlika ekonomske vrednosti i ideološkog značenja, taj razmak u smislu i osećanju smisla bitan je za njega. “Estetsko kao ideološko” i “ideološko kao estetsko”, odnosno “ideološko” i “estetsko” kao “svakodnevno”, formule su kojima on barata u svojim defikcionalizacijama moći, vladanja, upravljanja. Stilinović, na primer, u odnosu na okružujući i vladajući samoupravni socijalizam sedamdesetih godina postavlja sledeće izjave:

Uvjeti za moj rad nisu u mojim rukama ali na svu sreću ni u vašim.<sup>532</sup>

ili

Napad na moju umjetnost  
napad je na socijalizam i napredak.<sup>533</sup>

On nas suočava sa dramatičnim, užasnim i grotesknim procesom upotrebe i potrošnje značenja umetnosti, politike, religije i svakodnevice. Svakodnevice i njena prividna površnost su polje u kome se pokazuju moć, manipulacije, potrošnja, smrtonosna igra politike, racionalnost i subjektivnost samog zakona.<sup>534</sup> Pogledajmo dve samouništavajuće parole iz njegovog opusa: “Tko ne radi nek ne jede” i “Tko radi ne boji se gladi. Smrt”. Njegov cinizam nije cinizam prosvetećenosti, već cinizam postsocijalističke entropije, a to je ubrzavanje mogućnosti predočavanja praznog, besmislenog, potrošenog, mrtvog, zastarelog, izbačenog, zagubljenog. Na kraju, ipak, ne ostaje ništa. Na kraju treba potrošiti i izgubiti i ideju “kraja”.

Stilinović u postsocijalističkom periodu problematizuje i promenu statusa “istočnog umetnika”, koji se, s jedne strane, uvodi u igru tržišne i umetničke globalizacije, a, sa druge strane, ostavlja iza nevidljivih barijera kulturalnih sistema. Njega zanima ta karakteristična “asimetrija” nakon pada Berlinskog zida. Na primer, može se spomenuti njegova parola pisana na engleskom jeziku:

AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST.<sup>535</sup>

A koncept umetnika kao proizvođača i umetnika kao sudionika procesa globalne razmene i potrošnje dovodi u sumnju ukazivanjem na paradoksalnu Marxovu izjavu da je *rad bolest*.<sup>536</sup> On se suočava sa kritikom rada kao jednog od bazičnih postulata globalizujućeg liberalnog kapitalizma. Na primer, u galeriji Opus Operandi u Gentu pročitao je tekst “Pohvala lijenosti”:

Kao umjetnik učio sam i od Istoka (socijalizma) i od Zapada (kapitalizma). Naravno, sada kada su se granice i politički sistemi promijenili, takvo iskustvo više neće biti moguće. Ali ono što sam ja naučio iz tog dijaloga ostaje mi. Gledanje i poznavanje umjetnosti Zapada navelo me je ovih dana na misao da na Zapadu ne može biti više umjetnosti. Ne tvrdim da je nema. Zašto ne može biti umjetnosti na Zapadu? Odgovor je vrlo jednostavan. Umjetnici Zapada nisu lijeni. Umjetnici s Istoka su lijeni, a hoće li oni sada kada više nisu umjetnici Istoka ostati lijeni, to ćemo vidjeti.

Lijenost je odsustvo pokreta i misli, samo tupo vrijeme – potpuna amnezija. Ona je također ravnodušnost, buljenje ni u šta, neaktivnost, nemoć. Ona je čista glupost, vrijeme bola, uzaludne koncentracije. Sve te vrline lijenosti važni su činioci umjetnosti. Nije dovoljno znati o lijenosti, ona se mora praktimirati i usavršavati.

Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici, već proizvođači nečega... Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su proizvodnja, promocija, sistem galerija, sistem muzeja,

531 Darko Šimičić, “Razgovor s Mladenom Stilinovićem”, iz: *Mladen Stilinović – Eksploatacija mrtvih 1984–1989*, Edicija Šimičić, Zagreb, 1989, str. 1.

532 Parola iz 1979, iz: *Mladen Stilinović*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980, str. n.n.

533 Parola ispisana 1977, iz: *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 111.

534 Marina Gržinić, “An interface: ideological discursive mechanisms”, u: “Thesis – Mladen Stilinović: strategies of the cynical mind”, iz: *Fiction Reconstructed – Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avant-Garde*, Edition Selene, Vienna, 2000, str. 68.

535 Parola objavljena 1994, iz: Branka Stipančić (ed), *Riječi i slike*, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1995, str. 114.

536 Parola ispisana 1981, iz: *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998, str. 139.

sistem natječaja (tko je prvi), zaigranost objektima, sve to udaljilo ih je od lijenosti, od umjetnosti. Kao što je novac papir, tako je i galerija soba.

Umjetnici s Istoka bili su lijeni i siromašni, jer “cijeli sistem nevažnih” činilaca nije postojao. Zato su imali vremena koncentrirati se i baviti umjetnošću i lijenošću. Ali i kada su proizvodili umjetnost, znali su da je to uzaludno, da je to ništa.

Pouku o lijenosti umjetnici Zapada imali su od koga naučiti, ali nisu. Dva najvažnija umjetnika XX stoljeća bavila su se pitanjem lijenosti, praktički i teoretski: Duchamp i Maljevič.

Duchamp nikada nije govorio o lijenosti, već o ravnodušnosti i ne-radu. Na Pitanje Pierrea Cabannea – što mu je donijelo najviše zadovoljstva u životu, Marcel Duchamp je odgovorio: “Kao prvo, imao sam sreće. Jer nikada nisam morao raditi za život. Smatram da je raditi za život pomalo imbecilno s ekonomske točke gledišta. Nadam se da ćemo jednog dana moći živjeti bez obaveze da radimo. Zahvaljujući svojoj sreći, mogao sam se provući kroz život bez posla”.

Maljevič je napisao tekst pod naslovom “Lijenost – prava istina čovječanstva” (1921). U tom tekstu on je kritizirao kapitalizam zato što omogućuje samo malom broju kapitalista lijenost, ali i socijalizam, jer je cijeli svoj pokret bazirao na radu. Citiram: “Narodi se plaše lijenosti i progone one koji je prihvaćaju, sve se događa na taj način, jer nitko je nije shvatio kao istinu, budući da su je žigosali kao “majku svih poroka”, a ona je majka života. Socijalizam nosi oslobođenje u nesvjesnom, on žigoše lijenost ne znajući da ga je ona rodila i njen sin je u svojoj ludosti žigoše kao majku poroka, ali on još nije sin koji će skinuti žig, i stoga u ovoj kratkoj bilješci, ja želim skinuti žig srama s njenog čela i da je učinim ne majkom svih poroka, već majkom savršenstva.”

I da budem lijen i da zaključim. Nema umjetnosti bez lijenosti.

RAD JE BOLEST – KARL MARX

RAD JE SRAMOTA

Mladen Stilinović

Vlado Martek

S druge strane, Stilinović parodijski markira i paradoksalnu poziciju istočnog umjetnika koji je istovremeno “lenj” jer nema razloga da bude *produktivan* i “lenj u pragmatičnom smislu” jer se bavi *važnim* (a to znači velikim) pitanjima umjetnosti koja su iznad i izvan tržišta, tj. sistema proizvodnje, razmene i potrošnje. Ovakvim, istovremenim, centriranjem i decentriranjem pozicija savremenog umjetnika na Istoku i na Zapadu pokazuje da nema “legitimne paradigme”, već da je svaka ponuđena paradigma jedan oblik dominacije, cenzure, isticanja ili skrivanja. Drugim rečima, političko, za Stilinovićevo markiranje društva, kulture i umjetnosti, ne proizlazi iz platforme političkog sistema, već *platforma političkog sistema* jeste ograničavajući, frustrirajući i naddeterminišući skup ili mnoštvo skupova efekata svakog dinamičkog društvenog odnosa: javno–privatno, nadređeno–podređeno, proizvodno–potrošno, aktivno–pasivno, radno–lenjo itd.<sup>537</sup>

### Vlado Martek: kao pokretna mapa

Umetnik na granicama Balkana i srednje Evrope jeste *akter nemogućih istorija*.<sup>538</sup> Reč je o akteru, o *nemogućim istorijama* i o *umetniku*. Zapravo, reč je o umetniku (konceptualisti, slikaru, pred-pesniku, akcionisti i filozofu) Vladi Marteku (1951).

Umetnost i društvo postoje na nekakvom *prečutnom ugovoru* o simboličkim korespondencijama i zastupanjima individualnosti, pojedinačnosti ili posebnosti za Drugog – za ono univerzalno, opšteljudsko ili moguće istorijsko društveno. Takav *ugovor* čini mogućim modernističku umetnost u kojoj Jackson Pollock ili Ivo Gattin stvaraju kao što priroda stvara<sup>539</sup> ili kao što bujica ostavlja trag.<sup>540</sup> Takav ugovor o simboličkom odnosu umetnosti i društva istovremeno kao da čini umetnost vidljivom u društvu i kao da izvesne rubove, tokove, glasove ili tragove čini neprepoznatim i neprozirnim (metafizičkim). Između pojedinačnog i univerzalnog odigrava se simboličko. Neki umetnici svoje delo zasnivaju na zamahu

537 Mladen Stilinović, *Artist at Work / Umetnik na delu 1973–1983*, ŠKUC, Ljubljana, 2004; Mladen Stilinović, *Pain*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003; Mladen Stilinović, *Cinizam siromašnih / The Cynism of the Poor*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001.

538 *Nemogućim istorijama* nazivam specifične istorije kultura jugoistočne i srednje Evrope u kojima tokom vladavine realnog ili samoupravnog socijalizma nije došlo do transfera (prenosa) učinaka avangardi, neoavangardi i postavangardi u javnu i masovnu kulturu obrazovanja, zabave i nacionalnih identifikacija.

539 Reči slikara Jacksona Pollocka: “Ja sam priroda”, navedeno u: Brian Wallis, “Telling Stories: A Fictional Approach to Artists Writings”, iz: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, 1987, str. XI.

540 Reči enformel slikara Ive Gattina: “Bujica oblikuje stijenu, a stijena oblikuje bujicu... Učinak kreacije između mene i objekta je uzajamno proporcionalan odnos između bujice i stene”, u: “Il Manifesto di Ivo Gattin” (9. 03. 1964), iz: Branka Stipančić (ed), *Ivo Gattin*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1992, str. 24–25.



Vlado Martek, *Ispisivanje imena*, 1980.



Vlado Martek, *Dlakava zastava*, 1983.



Vlado Martek, *Nova Europa*, 1992.

ili ehu univerzalnog simboličkog izraza ili prikaza. Neki drugi umetnici proizvode svoje individualne, privatne, subjektivne znake koji u *transmisiji* između usamljenog (izolovanog, autonomnog) umetnikovog sveta i sveta kulture uspostavljaju univerzalna simbolička premošćenja između privatnih i javnih jezika kulture.<sup>541</sup> Neki treći, ili četvrti, rade sa *mrtvim znacima*<sup>542</sup> religije, politike, društva ili kulture koji se otkrivaju u fetišističkoj igri sa arheološkim<sup>543</sup> slojevima i u njima utisnutim ili brisanim tragovima ideoloških projekcija i projekata.<sup>544</sup> A Vlado Martek pripada posebnoj vrsti umetnika, on jeste *umetnik simptom*. On jeste *umetnik simptom* zato što svojim telom, intelektom i umetničkim delima ili antidelima izaziva, pokazuje, simulira, dočarava, promišlja, dekonstruiše ili premešta društvenu (kolektivnu) i egzistencijalnu (individualnu) dramu i igru sa defektima simbolizacije erotskog, političkog, etičkog, filozofskog, pesničkog, slikarskog ili umetničkog. On namerno čini oprisutnjenim kroz reč, sliku, kolaž, objekt, instalaciju ili *performans to* što je za subjekt (*ljudsko biće*) neprozirno, neuhvatljivo i izmičuće simbolizmu koji čini podnošljivim svakodnevnu realnost. Martek se suočava sa realnošću društva, kulture i umetnosti kroz sebe (sam živi Martek jeste nekakav tekst-ogledalo simbolizacija unutar društva), koje pokazuje (izlomljeno i multiplicirajući zrcali) ljudsko društvo i resemantizuje njegove simboličke privide prozirnosti i neprozirnosti. Iza privida simbola, kroz skelet simbola i simboličkog reda, on otkriva, locira i zastupa iluzionističke figure *istine*.<sup>545</sup> Zato Martekovo delo, ali ne samo delo, već i život, jesu *agent* koji izdaje<sup>546</sup> i time pokazuje kao verbalizovanu, opredmećenu i pokazanu vladajuću istinu nekog društvenog i ljudskog polja razumevanja, osećaja ili vladanja.

Umetničko delo Vlade Marteka jeste pokazno, otkrivalačko i zastupničko. Za pažljivog posmatrača i čitaoca ono pruža mogućnost da *testira* i *indeksira* svet, društvo, kulturu i umetnost. Drugim rečima, posredstvom Martekovih *upisa*<sup>547</sup> i *tragova* (umetničkih dela) moguće je provocirati, posmatrati i otkrivati neprozirnosti ili prozirnosti simboličkog i imaginarnog strukturiranja realnosti (realnog ili Realnog) u društvu, u kulturi i u umetnosti. Martekova dela otkrivaju mogućnost da se indeksno ukažu i prepoznaju izvesne arheologije društva: zapadnog, srednjoevropskog, balkanskog, jugoslovenskog ili istočnoevropskog.<sup>548</sup>

Ako Vlado Martek jeste zapadni umetnik, drugim rečima neko ko *dela* (posmatra, bira, preoznačava, imenuje, rekombinuje, pravi, izlaže, aranžira) u *tradiciji novog*,<sup>549</sup> onda on to jeste na način *dišanovske tradicije*.<sup>550</sup> On jeste Duchampov *unuk* i Mangelosov *sin*, ali on jeste i onaj koji dobijeno *predanje* (predaju vrednosti, efekata i odziva dišanovskih umetničkih strategija *ready made*-a, asamblaža i bihevioralne konceptualizacije) provocira i vraća Duchampu i Mangelosu. To znači da Martek nije samo sledbenik dišanovštine i mangelovštine. Bez njega, kao i bez Warhola ili Jaspere Johnsa,<sup>551</sup> nema Duchampa na internacionalnoj umetničkoj sceni, odnosno u hrvatskoj i jugoslovenskoj<sup>552</sup> kulturi Mangelosa. Ovim se izriče teza da su i na Duchampa i na Mangelosa, na *auru*<sup>553</sup> Duchampa i Mangelosa, najviše uticali oni umetnici koji su svojim delom proistekli iz njih. To znači da je Martek u jednom trenutku istorije umetnosti XX veka uslov gledanja (metaforično: otvor, nišan, teleskop, radar ili *simptom*) i uslov razumevanja, odnosno uživljavanja u delo nekih njemu istorijski prethodećih umetnika. A to je zapadna priča o prepletima istorija koje jedna drugu iniciraju, pojačavaju, prekrivaju, iznose na scenu aktuelnosti i smeštaju u arhiv.<sup>554</sup> U istoriji umetnosti Zapada nema *nevinosti* i *prirodnosti*. Postoje samo složeni, beskrajno usložnjavani odnosi konflikata, premeštanja, ogledanja i rasipanja.

541 Francine Legrand, "O znaku i otvorenom delu", iz: *Posle 45 – Umetnost našeg vremena*, tom I, Mladinska knjiga, Ljubljana – Beograd – Zagreb, 1972, str. 104–137.

542 Darko Šimičić, "Intervju sa Mladenom Stilinovićem", katalog *Eksplatacija mrtvih*, Galerija proširenih medija, Zagreb, 1988, n.n.

543 Vladimir Biti, "Arheologija", iz: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 13–14; i Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.

544 Ovo je izrečeno u smislu koji naglašava Jacques Derrida: "Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na šta upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga", navedeno u: Nenad Mišćević, "Trag", u: "Bilješka o nazivlju", iz: *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, Dometi, Rijeka, 1978, str. 20.

545 O istini i slikarstvu (umetnosti) – Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven i London, 1983; i Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1988.

546 O umetniku izdajniku: Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika. Umetnost, manir, manirizam*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1989.

547 Nenad Mišćević, "Upis", u: "Bilješka o nazivlju", iz: *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, Dometi, Rijeka, 1978, str. 20.

548 Miško Šuvaković, *Vlado Martek – Fatalne figure umjetnika – eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u jugoistočnoj, istočnoj i srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*, Meandar, Zagreb, 2002.

549 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Grove Press, New York, 1961; i Gregory Battcock (ed), *The New Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co, INC., New York, 1973.

550 O dišanovskoj tradiciji – Miško Šuvaković, "Koncept i istorija *ready madea*", iz: *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 230–287.

551 Benjamin H. D. Buchloh, "Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris", iz: Martha Buskirk, Mignon Nixon (ed), *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, The MIT Press, Cambridge, 1996, str. 33–54.

552 Miško Šuvaković, "Mangelos i avangarda. Beleške i skice o kontekstu i značenjima Mangelosovog rada", *Život umjetnosti* br. 48–49, Zagreb, 1991, str. 72–75.

553 O pojmu "aure": Walter Benjamin, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", iz: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, str. 129.

554 Žil Delez, "Novi arhivar (*Arheologija znanja*)", iz: *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 9–28.



Pod srednjoevropskim<sup>555</sup> se razume karakteristična vizuelna i semantička višeznačnost njegovog rada koja je istovremeno data na način govora različitim jezicima (slike, verbalizacije, objektnosti, tekstualnosti, političnosti, anarhizma, misticizma ili erotičkog fetišizma). U pitanju je *brak* umetnika i umetnosti u kome se *govori* na različitim jezicima: nacionalnih kultura, regionalnih prostora, internacionalnih kodova, preseka slovenskih i germanskih kultura, odnosno, dolazi do paradoksalnog iskrivljujućeg ogledanja efekata kapitalizma, realnog ili samoupravnog socijalizma i dramatičnih tranzicija (prenosa i preoblikovanja identiteta ekonomije simbola, realnosti, proizvoda, potrošnje) postsocijalizma. Zato Martekov umetnički rad provocira ili zastupa doslovno, invertovano, metaforično ili alegorijski sasvim različite figure kao što su Marx, Freud, Musil, Kafka, Wittgenstein, Lukacs. Njegova dela se uobličuju u srednjoevropski kôd dvostruko. Prvo, atmosferom. Martekovo delo postoji kao materijalni poredak tu prisutnih stvari (objekata), kao što postoji i kao neizvesna atmosfera (klima, kontekstualnost) akumuliranih emocija, emocionalizovanih simbola i njihovih efekata. Ta dela su na neki način izazov za psihoanalizu. Kao da se očekuje transfer i kontratransfer<sup>556</sup> između dela (zapisa reči, akcije, objekta, fotografije, slike, instalacije, *ready made*-a, kolaža) i posmatrača ili čitaoca. Kao da postoji transfer i kontratransfer između umetnika i sveta. Transfer je pokretanje realnosti nesvesnog. To je atmosfera bogatih naslojenih, nikada prirodnih i doslovnih, simbola koji više skrivaju nego što pokazuju. Drugo, kroz gustinu prostora. Martekov umetnički prostor je gust prostor.<sup>557</sup> Ispunjen je objektima, tragovima života, istorijama vezanim za njega ili istorijama koje su prolazile tuda oko njega ne dodirujući ga. Gust prostor je prostor srednje Evrope. U njemu nema praznine, šupljine, čiste prazne površine, velikog praznog i neosvojenog američkog prostora Pollocka, Newmana, Rothka ili Waltera de Marije. Sve je ispunjeno kao u gustim rečima Kafkinih dnevnika, kao u Wittgensteinovom *Tractatusu* koji opstoji bez praznih ili dekorativnih reči u gustini tu mišljene misli koja odslikava stvari sveta, kao u naslojavanju voajerskih tragova kulture u erotskim kolažima<sup>558</sup> Karel Teigea ili kao u gustini prizora uživanja unutar plohe u Klimtovim smrtonosnim slikama... Gusto postavljanje slika<sup>559</sup> i gusti prostor Martekovih činova jeste prostor u kome se prožimaju, sučeljavaju, pritiskaju i ogledaju osećaj teskobe (melanholija, beznade, zamor, potiskivanje) i uživanje, *uživanje do padanja u nesvest (jousance)*.

Balkansko se otkriva u anarhičnosti, fragmentarnosti, jednakovrednom humoru i sublimnoj ozbiljnosti, nepovezivosti svih mogućnosti u jednu smislenu celinu.<sup>560</sup> Martekova dela su rasuta, mnogobrojna, neuporediva među sobom na raskolnički način (*différend*). Njegova dela se dele, prespajaju se, prekrivaju i poništavaju jedna drugo, potiskuju se među sobom, oduzimaju pravo glasa umetnosti ili pravo glasa politici, deluju infantilno i intelektualno u isto vreme. Njegova dela govore, proklamuju i obećavaju novi svet, život i ljudskost iz sveg glasa. Martek je romantičar i cinik na istom mestu u isto vreme. On demonstrira moć umetnika da se suoči sa moćima svojih sopstvenih kreativnih kontroverzi i paradoksa. Martek ukazuje na radikalnu borbenu relativnost margine i konzervativnost vladajućeg centra unutar nacionalne (hrvatske) ili višenacionalne (nekadašnje jugoslovenske) kulture. On to čini tako što u tesne i skućene prostore *malih kultura*,<sup>561</sup> koje ne dozvoljavaju Drugog, upisuje *sebe kao Drugog* od društva, od kulture i od umetnosti. Jer, on je bio umetnik *druge linije*.<sup>562</sup> To znači da je on bio umetnik koji ne zastupa javni-vladajući metadiskurs umetnosti Jugoslavije: socijalističke umetnosti i njenih umerenih modernističkih estetizama koji su nasledili prostor dominacije socijalističkog realizma.<sup>563</sup> Ali, on nije ni umetnik koji zastupa javni metadiskurs umetnosti Hrvatske devedesetih: nacionalne ili disidentske umetnosti građanstva i svakako bitnog folkloranaive. Martek jeste umetnik koji se bavi geoestetskim<sup>564</sup> problemima, on radi sa kulturalnim i društvenim kontekstima koji ga okružuju. Konteksti društva su

555 Videti: Gerard Delanty, "The Resonance of Mitteleuropa: A Hasburg Myth of Antipolitics?", *Theory, Culture & Society* vol. 13 no. 4, November 1996.

556 Jacques Lacan, "Prisutnost analitičara", u: "Prijenos i nagon", iz: *XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 133 i 140.

557 Martek deluje u svetu punom *objekata-fetiša*, on ispunjava svoju prostoriju ili svoju sliku detaljima, fragmentima, upisima, tragovima, brisanjima tragova. Pogledati, na primer, fotografije Martekovih privatnih i intimnih prostora – kataloge *Luka i umjetnici*, Galerija Spot, Zagreb, 1997; i Vlado Martek, *Preglavice z umetnostjo / Troubles with Art*, Likovni salon Celje, Celje, 1996.

558 Karel Teige, *Surrealistické koláže 1935–1951*, Pamatniku narodniho pisemnictvi, Praha, 1994.

559 Željko Kipke, "Lože neravnoteže / estetika gustog postavljanja slika", iz: *Illuminatori novog ciklusa*, Quorum, Zagreb, 1989, str. 103–123.

560 U literaturi se može naći pojam balkanizacija koji označava stalno fragmentiranje, raspadanje, deobu: Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, str. 4.

561 Pojam *malih kultura* upotrebljavam sinhrono pojmu *male književnosti*: Žil Delez, Feliks Gatari, "Mala književnost", iz: *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1998, str. 27–48.

562 O zamisljima *druge linije* u umetnosti druge Jugoslavije: Ješa Denegri, "Teze za drugu liniju", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991, str. 167–176.

563 Njegov rad se identifikuje terminima: nove umetničke prakse, inovacijske umetnosti ili alternative: Nena Baljković, "Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak / Grupa šestorice autora", iz: Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 29–34; Marijan Susovski (ed), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982; Andelko Hundić (ed), *Kontrakulturalni pokret u hrvatskoj umjetnosti od 1975–1985: Situacija Grupe šestorice autora (1975–1978)*, Galerija Karas, Zagreb, 1985; Janka Vukmir (ed), *Grupa šestorice autora, SCCA*, Zagreb, 1998.

564 Geoestetski pristup (stajalište, gledište) je očit u radu Vlade Marteka i to ne samo u delima koja predočavaju mape Jugoslavije, Hrvatske, Srednje Evrope, Evrope i cele planete. Uporediti sa: Frederic Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington i Indianapolis, 1995.

materijal umetnikovog preoblikovanja. Njegov umetnički kontekstualizam se suočava sa ciničkim kontekstualizmom retroavangarde slovenačkog *Irwina* ili ironijskim kontekstualizmom konceptualizma srpskog umetnika Raše Todosijevića. On je uspostavio *jezičke igre sa živim i mrtvim znacima* jugoslovenske i hrvatske kulture. On drobi, rastavlja, rekombinuje, obnavlja, gradi, ruši i umnožava kontekste. Između originala i kopije nema razlike – sve se dešava kao u više ogleдала, umnožava se konfiguracija figura, dramatično prenaplašena neprozirnost iluzija obećava Realno.

Martekov odnos prema Istočnoj Evropi ili *istočnoevropskom* je istorijski i estetski. On se uživljavao u istoriju istorijskih avangardi. Govorio je glasnim glasom Majakovskog i čitao je sasvim blisko iz opasne blizine Maljeviča, sasvim je sigurno prepoznavao/razumevao figure Witkiewicza ili Milana Knižaka<sup>565</sup>... On nije pravi politički istočnoevropljanin na onaj način na koji su to bili češki, poljski, mađarski, rumunski ili bugarski umetnici od kasnih četrdesetih godina pa do *pada Berlinskog zida*. On je njima sasvim bliski, ali, ipak, asimetrični drugi. Martek je uživao relativnu slobodu i prividnu pokretljivost umetnika nekadašnje samoupravne Jugoslavije – osećao je, razumevao je i saučestvovao je u procesima internacionalnog, a to znači zapadnog, poznog modernizma (konceptualna umetnost) i ranog postmodernizma (neekspresionizam). Ali, kao izuzetno politički senzibilno i reagujuće *stvorenje* prepoznavao je i anticipirao granice svog sveta u datom istorijskom trenutku: sveta koji je u isto vreme i Istočna Evropa i Zapad, ili, precizno, nešto između (nesvrstani kao dinamična egzistencija u procepima blokofske podele sveta). U sedamdesetim godinama je identifikovao kritičku distancu između *underground* aktera i levog kritičkog umetnika.<sup>566</sup> U osamdesetim godinama je prepoznao taktičke mogućnosti *dekonstruktivnog* ironijskog i ciničkog zavoda na rubovima poznog socijalizma. Martek je pretpostavio otvorene mogućnosti ekstatičkog i fatalističkog multipliciranja gledišta ili stajališta u neodređenostima postsocijalističke estetike i etike u devedesetim godinama.

### Grupa subREAL: praznina realsocijalističkog označitelja

Grupa *subREAL* je osnovana 1990. godine u Bukureštu u Rumuniji a kasnije je delovala u Berlinu u Nemačkoj i u Bukureštu. Stalni članovi grupe su Calin Dan (1955) i Josif Kiraly (1954). Mediji izražavanja grupe su fotografija, video, instalacije i performansi. Grupa *subREAL* je nastala nakon sloma realsocijalističke vlasti decembra 1989. godine.

Grupa *subREAL* deluje u uslovima postsocijalističkog nultog stadijuma egzistencije. U istorijski i egzistencijalno ispražnjenom prostoru balkanskog postsocijalizma nema razlike između umetnosti i kulture. Kultura i umetnost postoje kao mnoštvo arbitrarno prisutnih tragova. Grupa *subREAL* aktivnost uspostavlja kao beleženje, recikliranje ili rekombinovanje arbitrarnih tragova umetnosti i kulture. Oni ne stvaraju umetničko delo ili svet umetnosti, oni pod određenim uslovima upotrebljavaju potrošene tragove društva, kulture, umetnosti, odnosno javnog i privatnog identiteta. Smisao umetnosti nije određen ontološkim poretkom umetnosti (umetničke, likovne, forme), već moćima organizovanja *jezičke igre* kao životne aktivnosti umetnika. Jezička igra nije ludistički zahvat oslobođenja i emancipacije, već upotreba potrošenih tragova u očajnom suočenju sa potrošenošću sveta. Calin Dan nastanak grupe opisuje sledećim rečima:

Kada se *subREAL* uobličio tokom depresivnog rumunskog leta 1990, bilo je teško predvideti da će grupa duže delovati od drugih sličnih pojava. Mnoge od njih su plovile mrakom osamdesetih i bile trenutno ubijane nezasirom političkom cenzurom. Ali, u tom času mi smo imali sreće: opresivni sistem je u Rumuniji bio isuviše zauzet posle velikih protesta u decembru '89. Zato, sledećeg jula možemo slaviti petu godišnjicu (stare/nove) vlasti. Vlast nam je dozvolila da egzistiramo.<sup>567</sup>

Njegove reči opcrtavaju svet balkanskog postsocijalizma, koji je sačinjen od procepa (hijatusa) koji izbijaju u *nesvesnom Evrope* (drugoj sceni Evrope), koji ne postoje kao prisutnost, već su beskrajna odloženost. Mučnina odloženosti, zaturenosti, neprisutnosti, potrošenosti, izopštenosti.

Grupa *subREAL* je aktivnost ili praksa stvaranja i proizvođenja umetnosti kao traga, kao odloženog izraza, kao neuspeha zahvatanja izvornog smisla. Njihov rad je nastao kao reakcija na izvestan egzistencijalni prostor (ambijent, okružje), koji je bio prostor Rumunije, a mogao je biti i neki drugi prostor. Odnosenje prema prostoru je bilo proces suočenja (gledanja, selekcije i indeksiranja) same realnosti. Pri tome, grupa se videla kao neka vrsta označitelja: mogli su postati bilo koji znak na bilo kom mestu u bilo kom odnosu. Oni su *prikazivali prikazano* (ono što je preostalo) u nemogućnosti da budu. Calin Dan kazuje:

Šta po *subREAL-u* treba još rasvetliti? Pre svega, određeni način reaganja na ambijent. Za koji se desilo da jeste Rumunija. Zatim, to je koncept prekrivanja neodređenih realnosti. Zatim, činjenicu da je Rumunija

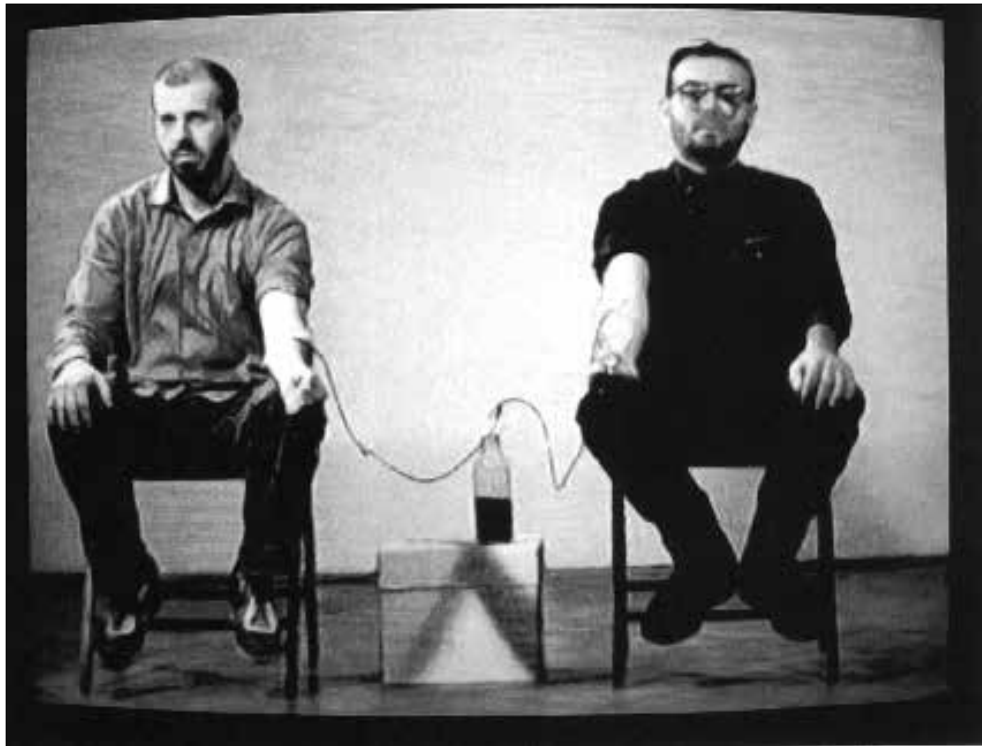
565 Otvoreno, nestabilno i uvek u toku (fluksu) delo Milana Knižaka je blisko Martekovim pristupima, zamislama i akcijama. Videti katalog *Milan Knižak – Novi Raj. Vyber praci z let 1952–1995*, Galeria Manes, Umeleckoprumyslove Museum, Praha, 1996.

566 O Martekovim kritičkim, u širokom smislu reči levim pozicijama tokom sedamdesetih godina pisali su Nena Baljković i Anđelko Hundić.

567 Calin Dan, "Untitled Celebration", iz: *Imago. Another European Photography*, Bratislava, Winter 1995–96, str. 31.



subREAL, *Alimentara*, 1991.



subREAL, *Komunikacija 1:1*, 1994.

samo deo šireg *subREAL-ovog* konteksta. Ali, pitanje šta je *subREAL* ostaje pitanje potencijalno upućeno svakom i svemu. U trenutku, kažimo da je *subREAL* informacija koja dolazi sa teritorije gde su glupost i cinizam postali jedno. Svet je glupo ciničan – ili, drugim rečima, cinički glup.<sup>568</sup>

Dok su za ruske umetnike soc-arta ili perestrojke arta ili za slovenačke umetnike retroavangarde glupost i cinizam bili: tema (glupost ideologije i potrošnje) i postupak (cinizam, groteska), za *subREAL* glupost i cinizam su pragmatična realnost, onaj okružujući svakodnevni prostor.

Iz suočenja sa realnošću, tragovima realnosti, odloženim smislom, mučninom, glupošću i cinizmom nastaju i njihove konkretne poetičke pretpostavke. Mediji umetnosti su sredstva pogleda, selekcije, indeksacije, upotrebe i pokazivanja. Objekt nije cilj, već sredstvo ukazivanja na odnos ili auru. Siromaštvo balkanskih kultura suočava umetnika sa neobjektnim ili nadobjektnim karakterom umetničkog dela: sa aurom. To nije sublimna estetska ezoterija dematerijalizacije objekta kulture, već mađioničarski trik: ko će koga prevariti? Da li će umetnik prevariti kulturu, istoriju i umetnost ili će umetnost, kultura i istorija izigrati umetnika? Njihov poetički stav je efekat ovakvog pristupa umetnosti i životu:

U slučaju *subREAL-a*, to iskustvo je bilo promenjeno otkrićem da ljudi mogu da stvaraju istoriju ako oni znaju kako da je prevare. Ono bitno u postindustrijskoj eri nije činjenica već informacija, nije objekt već ono što ga nosi. Aura fotografije, videa i teksta okružuje umetnička dela *subREAL-a*. Šta je instalacija? Jedna vrlo zahtevna skulptura, koja zahteva više prostora, više tehničke pomoći nego uobičajeni umetnički rad, ona je veoma složena u smislu prenošenja i veoma krhka u borbi sa prirodnim neprijateljima umetnosti – prašinom i svetlošću. Instalacije, kao i ljudi, stare i postaju ružne. Instalacije se temelje na vremenu, zato one zahtevaju fotografiju.<sup>569</sup>

Trag u vremenu i prostoru, medijska aura upotrebe tragova u vremenu i prostoru. Radovi grupe *subREAL* su nomadski. Rad sa mitologijom i egzotikom Drakule: njihovo delo *Draculaland*. Pogled iz Transilvanije i pogled kojim upravlja želja (logika, moć) holivudskog prikazivanja želje da se oseti strah i jeza od onog tamnog, mračnog i nedodirivog Drugog. Ili, zatim, realizacija *Arhiva istorije umetnosti*<sup>570</sup> kao apsurdne zbirke jedne nemoguće istorije rumunske umetnosti. Istorija zapadne (francuske, nemačke, italijanske) avangarde je u potpunosti postala muzejska istorija umetnosti koja pripada kulturi. Istorija balkanskih avangardi i moderne umetnosti je nešto što postoji kao izgubljeni trag koji nije istorijski kodiran i nije smešten u kontekst kulture. *SubREAL-ov* arhiv se zasniva na toj ideji: pokazati tragove jedne konkretne istorije kao materijal umetnosti. Performans *Komunikacija 1:1*<sup>571</sup> izveden je kao razmena krvi između dva umetnika. Razmena krvi je istovremeno i događaj koji ukazuje na podtekst priče o Drakuli, i simulakrum prirode i alegorija totalne komunikacije (politike tela), ali i ona poslednja upotreba životne supstance. Umetnost se dešava između života i smrti, pisao je pre trideset godina američki umetnik Walter de Maria, a *subREAL* kao da odgovara: *umetnost se pravi doslovno od života i smrti*. Doslovno: od života i smrti. Doslovni život i doslovna smrt.

568 Calin Dan, 1995–96, str. 31.

569 Calin Dan, 1995–96, str. 31.

570 *subREAL*, *Art History Archive. La Biennale di Venezia 1999*, Ministry of Culture, Bucharest, 1999, str. 52; *subREAL*, "Datacorridor. Art History Archive (AHA)," in: *Manifesta 1*, Rotterdam, 1995, str. 15.

571 *Naturally – in Central Europe*, Ernst Muzeum, Budapest, 1994, str. 219–27.

# UMETNOST U DOBA KULTURE

## PITANJA O 'NOVOJ' KONCEPTUALNOJ UMETNOSTI

### Koncepti i pojavnosti *ideologije*: umetnost, kultura, društvo, država

Za savremenu kulturu karakteristični su kratki spojevi ili koridori između *umetnosti* i *kulture*. Postoje kretanja kojima se umetnost preobražava u kulturu (produkcija, multiplikacija, razmena, potrošnja, upotreba, primena, ali i uživanje "pojavnosti" ili "smisla" umetnosti kao artefakta svakodnevice) i kojima se kultura inkorporira u umetnost (citat, kolaž, montaža, parafraza, simulacija, *mimesis mimesisa*, upotreba, *ready made*, transfiguracija, transformacija, intertekstualnost). Između teorije umetnosti i teorije kulture, danas, (kao da) postoje prozirne (vidi se kroz), meke (oblikuju se) i propusne (prenosi se kroz ili preko) granice. Na primer, Jean Louis Schefer konstruiše *antropološke uvide* u istorijske kulture kroz teorijsko-narativnu interpretaciju umetničkog dela,<sup>572</sup> a Victor Burgin relativizuje odnose između umetnosti i kulture, konstruišući fiktionalne prostore umetnosti kao kulture i kulture i kroz umetnost.<sup>573</sup> U priložima koji slede ispitivane su prozirnost, mekoća i propusnost odnosa savremene megakulture posle pada Berlinskog zida i *makroideoloških praksi i sistema kulture* (Zapadna Evropa, Severna Amerika, države postsocijalizma i treći svet).

Pomoću modela identifikacije i predočavanja ideologije kao konstitutivnog i orijentisućeg *vektora* uspostavlja se i izvođenja kulture, politike i umetnosti, opcrtavaju se trenutni identiteti "subjekata" mogućih konteksta kulture i umetnosti. Na primer, po Althusseru, ideologija reprezentuje (prikazuje, zastupa) imaginarne odnose individua prema njihovim stvarnim uslovima egzistencije. Drugim rečima, ono što je reprezentovano ideologijom nije sistem stvarnih odnosa koji upravlja egzistencijom individua, već imaginarni odnosi tih individua prema stvarnim odnosima u kojima žive. Zatim, za Althussera je bitno da ideologija ima materijalnu egzistenciju, zapravo, on je želeo da pokaže da ideologija nije stvar idealiteta (*idéale* ili *idélle*) ili spiritualne egzistencije, već konkretne materijalne egzistencije. Pod materijalnom egzistencijom se razume odnos institucija koje konstituišu jedno ili svako društvo. Ako rečeno važi, tada se može zaključiti da nema prakse koja nije od ideologije i u ideologiji, odnosno, da nema ideologije bez subjekta i za subjekta:

Ova teza jednostavno čini eksplicitnom moju poslednju tezu: nema ideologije osim od subjekta i za subjekta. Značenje, nema ideologije osim za konkretne subjekte, i ova destinacija za ideologiju je moguća jedino od subjekta: značenje, *pomoću kategorije subjekta* i njegovih funkcija. (...) Kažem: kategorija subjekta je konstitutivna za sve ideologije, ali u isto vreme i odmah dodajem da je kategorija subjekta jedino konstitutivna za sve ideologije, kao što i sve ideologije imaju funkciju (koja ih određuje) da konstituišu konkretne individue kao subjekte. U interakciji ove dve konstitucije egzistira funkcija svake ideologije, ideologija nije ništa drugo do njena funkcija u materijalnim formama postojanja te funkcije.<sup>574</sup>

Ako ideologiju razume kao sistem imaginarnih reprezentacija tada se "ideologija" u analizi može razložiti:

1. na koncept (pojmovni okvir predočavanja identifikacija sa slikama koje se prihvataju i doživljavaju kao realnost);
2. na sliku (*imago* sa kojim se uspostavlja identifikacija kao sa svojim svetom ili u odnosu na svet drugog);
3. na instituciju (konkretan i materijalan društveni okvir uspostavljanja odnosa između individua koji se kroz taj uokvireni odnos identifikuju kao subjekti); i
4. na efekat (ostvarena situacija prepoznavanja, prihvatanja i identifikacije sa realnim);

ili

1. na doktrinu (skup stavova koji izražavaju zahteve i uslove identifikacije);
2. na uverenje (identifikaciju sa stavovima koji izražavaju zahteve i uslove identifikacije);
3. na obred (oblik društvene prakse ili načina ponašanja kojim se doktrina uverenjima izvodi kao materijalni događaj makro ili mikroidentifikacije);<sup>575</sup>

ili

- a) na formu prilagođavanja (prihvatanja spoljašnjeg sveta, spoljašnjeg diskursa, spoljašnjeg sistema slika identifikacije);
- b) na *instrumentalni um* koji nije utemeljen u konkretnoj društvenoj realnosti; ali

572 Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body – Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

573 Victor Burgin, *Some Cities*, Reaktion Books, London, 1996.

574 Louis Althusser, "On the Reproduction of the Relations of Production", u: "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz: Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900–1990 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1993, str. 932–935.

575 Slavoj Žižek (ed), "The Spectre of Ideology", iz: *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 9.

- c) učestvuje u konstrukciji antropološkog identiteta (postojanja, prisustva, samoidentifikacije, kolektivne identifikacije, prepoznavanja sveta).<sup>576</sup>

Ta razlaganja pokazuju njenu skrivenu konvencionalnost, trenutnu upisanost ili njene multiplicirane tragove. Zato ideologija nije politički stav (gledište) ili izraz ili predstava političkog stava, već poredak izvođenja koji se pojavljuje kao što se pojavljuje svakodnevna realnost.

Danas, posle pada *Berlinskog zida*, raspada Sovjetskog saveza i druge Jugoslavije, odnosno destrukuiranja blokovske *dijalektičke* podele sveta, ideologija se pokazuje kao izraz načela označiteljskog efekta. Ona je poredak koji više ne opstoji na binarnom odnosu dva sveta, već na horizontalnoj distribuciji smisla. Pogledajte samo grube neravnine: kako realsocijalističke institucije preuzimaju religiozni simbolizam, kako se birokratska levica i nacionalistička desnica spajaju u *strasnom zagrljaju socijalističkih i patriotskih snaga*, kako inauguracija američkog predsednika preuzima i razrađuje ikonografiju realsocijalističkog sleta kao utopijskog *trenutka* novog slobodnog sveta, kako leve partije preuzimaju strategije prvobitne akumulacije kapitala, a desne partije programe ravnomerne (pravedne) socijalne raspodele vrednosti itd. Kada se *ideologiji*, ma šta ona bila, pristupa kroz primere, njoj se, blisko ranom Barthesu,<sup>577</sup> pristupa kao *naturalizaciji* simboličkog poretka u kontekstu (okružju, ambijentu) koji nije neutralan. Zato, svako izricanje (opis, objašnjenje, tumačenje, interpretacija) nije neutralno, već utopljeno u nešto što možemo nazvati *materijalni poredak ideologije*.

Pojam ideologije možemo uvesti na više, često jednakovrednih i varijantnih, često protivurečnih, načina:

- ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uverenja, vrednosti, oblika ponašanja i činjenja koje deli jedna grupa teoretičara ili praktičara, odnosno pripadnika kulture ili *neke* diferencirane formacije u okvirima kulture (liberalno shvatanje ideologije);
- ideologija je skup pogrešnih predstava, lažnih uverenja i efekata iluzija koje dele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili sveta umetnosti, projektujući svoj mogući, aktuelni i trenutni svet egzistencije (marksističko shvatanje ideologije);
- ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti, ideologija postavlja *nas* za objekt među objektima potrošnje, zavodjenja i ekstaze, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje tehnomultiplicirana nova realnost (hiperrealnost);
- ideologija je u svojoj suštini fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*, drugim rečima, ona je *iluzija* koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne *podele* ili *konfrontacije* koje ne mogu biti simbolizovane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi sa podnošljivom društvenom realnošću;
- ideologija je ono okružujuće polje fenomena koje se pojavljuje pred našim telima i pojmovnost koja prati to pojavljivanje, gradeći subjekt, društvo, kulturu, umetnost;
- ideologija je mnoštvo značenja, predstava i oblika produkcije značenja i predstava koje jednu kulturu nužno, ili motivisano istorijski, određuju, preobražavajući je iz *neregulisanog* (ili *podregulisanog*) sistema u *regulisani* (ili nadregulisani) sistem proizvodnje, razmene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, razmene, potrošnje, informacija, moći, predstavljanja predstave;
- ideologija je skriveni (prećutni, nevidljivi) poredak koji determiniše jedno društvo, bez obzira da li se ona *izjašnjava* ili ne izjašnjava u saglasnosti sa njom kao ideologijom;
- ideologija je racionalna verifikacija (legitimizacija) postojećeg poretka;
- ideologija nije sama realnost, već *regulacioni odnos* državnog aparata, institucija svakodnevnog života i onih fikcionalnih tvorevina koje su u međusobnom interaktivnom odnosu;
- ideologija je trenutno iskustvo čoveka i sveta;
- ideologijom se nazivaju značenja, smisao i vrednosti strukture moći koju jedna formacija ili društvo u celini *praktikuje* ili *kome teži*, ali;
- ideologija je i sistem znakova i označitelja, kojima se jedno društvo postavlja u odnos prema bilo kom drugom sistemu znakova i označitelja, i time se postavlja u odnos sa bilo kojim drugim društvom, pa čak i u odnos sa samim sobom kao društvom, kulturom, svetom. ... itd.<sup>578</sup>

Reći *ideologija*, u istorijskom smislu, znači fiksirati različite statuse fantazma ili, neodređenije rečeno, uverenja (fantazam doveden do jezika indeksacije u jeziku svakodnevice):

576 O konstruisanju sveta ili *identifikacije sveta* videti: Jean-Luc Nancy, "The Sense of the World", iz: *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, str. 1–3.

577 Rolan Bart, "Mit danas", iz: *Književnost, mitologija i semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 227–279.

578 Videti o pojmu ideologije: Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

- (a) u tradiciji ideologija je tumačena, gotovo, kao zatečeni “prirodni svet” u koji je zaronjen subjekt i koji svoju ideološku naddeterminisanost, determinisanost i poddeterminisanost vidi tek kroz reference izvedene kao transcendentne (kvazitrascendentne) mogućnosti razlikovanja unutrašnjeg i spoljašnjeg identiteta (bivstvovanja);<sup>579</sup>
- (b) u moderni (modernom dobu, modernizmu) ideologija je prikazana i zastupana kao spoljašnja i instrumentalno nametnuta velika priča (metajezik) o prošlosti (dijalektika istorije), sadašnjosti (*fenomenologija ljudskog duha*) i budućnosti (sve one utopijske priče o *boljem novom svetu* od hrišćanskog *disidentstva* i teozofije, preko socijalutopizma i marksizma do *new age*-a i *gibanja* mladih kasnih šezdesetih);<sup>580</sup>
- (c) u savremenosti (postmoderni, kulturi posle pada Berlinskog zida) ideologija je predočena kao fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili transgresivna (prestupnička) priča koja je brisani, odloženi ili premešteni trag utopije (fantazma) ili brisani, odloženi ili premešteni trag identiteta (prodor prvostepenog jezika predočavanja u legitimnost metajezika gospodara, gubljenje granica razumljivosti između jezika misli, privatnog jezika, prećutnog znanja paradigme i javnog jezika).<sup>581</sup>

Reći da je ideologija poredak označitelj znači da se u savremenim društvima značenja, smisao i vrednosti jedne društvene formacije ne identifikuju sa utvrđenim stabilnim znakom (predviđenim, motivisanim i metajezički legitimnim odnosom označenog i označitelja), već sa prestupničkim (transgresivnim) anticipacijama mogućih značenja, smislova i vrednosti koje jedan označitelj ili označiteljski poredak dopušta, anticipira i, češće, nudi ili, čak, nameće. Zato su ideologije savremenih društava ili društvenih formacija tek trenutne mogućnosti *zavođenja*, *ekstaze* ili *travestije* u procesu proizvodnje, razmene i potrošnje realnosti. Postkapitalistička društva ideologiju pokazuju kao eklektične *travestije* (maskiranja, preoblačenja, imitiranja) ekonomske ekstaze proizvodnje, razmene, akumulacije i potrošnje *KAPITALA* (ili *INFORMACIJA* na mestima i u funkcijama efekata kapitala). *Postsocijalistička* društva, naprotiv, ideologiju pokazuju kao eklektične trenutne *travestije* (maskiranja, preoblačenja, imitiranja) ideološke i religiozne ekstaze proizvodnje, razmene, akumulacije i potrošnje *ideoloških vrednosti* prošlosti (ili nestabilnih, promenljivih i izmenljivih ideoloških predstava tradicije).

Odnos *ideologije* i umetnosti nije jednostavan,<sup>582</sup> mada se u *normalnom* (ili uobičajenom) iskustvu ona pokazuje kao ono trenutno, po sebi dato i TU prisutno. Možemo posmatrati četiri situacije ideološkog odnosa i umetnosti:

- (1) umetnost je ono što da bi bilo stvoreno (napravljeno, proizvedeno, produkovano), doživljeno, prihvaćeno i identifikovano kao umetnost *biva* efekat ideološkog tipa (regulacije ili deregulacije između materijalnog okružja, izvođenja identiteta i pojmovnog opisivanja tog identiteta) – ovo određenje možemo nazvati *ideologijom umetnosti* ili *ideologijom u umetnosti*,
- (2) umetnost je jedan od mogućih konteksta, konteksta koji nisu neutralni, u kojima se pojavljuje, izražava i pokazuje *materijalni poredak* kojim jedno društvo biva realizovano i prepoznato kao specifično istorijsko ili geografsko društvo – ovo određenje možemo nazvati društvenom ideologijom umetnosti,
- (3) umetnost je u ideološkom smislu mogući odnos (regulacioni ili deregulacioni) između ideologije umetnosti i društvene ideologije, drugim rečima, umetnost nastaje kao *naturalizacija* ili, čak, *denaturalizacija* simboličkog poretka umetnosti u *interaktivnom odnosu* sa simboličkim poretkom društva (kao odnos pojedinačnog-čulnog i univerzalnog duha u tradiciji, kao odnos pojedinačnog proizvoda i legitimnog metajezika u modernizmu i kao odnos produkcije mogućeg sveta i dostupnih naracija u postmodernizmu) i
- (4) umetnost je u ideološkom smislu proizvodnja ideološkog kao estetskog učinka, drugim rečima, pojedine umetničke produkcije u modernizmu (avangarda, neoavangarda i postavangarda) i umetnost postmoderne (postistorijska eklektična umetnost, neokonceptualna umetnost, tehnoestetska umetnost, umetnost u doba kulture) postaju oblici prikazivanja, izražavanja i produkovanja izuzetnih, izolovanih i artificijelnih situacija u kojima se odigrava *naturalizacija* ili *denaturalizacija* simboličkog poretka, odnosno regulacija i deregulacija odnosa ideologije umetnosti i društvene ideologije kao *umetničkog rada* (onoga što je rađeno u umetnosti).

U trenutku kada je umetnost pretpostavljena kao “instrument” ili “aparatus” kulture, tada je postalo bitno pitanje uloge umetnosti (funkcije, prikazivanja, izražavanja, simulacije) u izvođenju *označivalačkih/označiteljskih* praksi u aktuelnosti oblikovanja života.

579 Uporediti kako su ideološki horizonti koncipirani, na primer, u: Mary Beard, John Henderson, *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, 2001.

580 Charles Harrison, Francis Frascina (eds), *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Harper and Row, London, 1986; i Catherine David, Jean-Francois Chevrier (eds), *Pol(e)itics – Documenta X – the Book*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997.

581 Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991; i *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.

582 Uporediti: Braco Rotar, “Pitanje slikarstva: logika transformisanja *signifiance* jeste logika materijalističkog koncipiranja sistema reprezentacije” (1973), *Projekta(r)t* br. 8–9, Novi Sad, 1997, str. 77–82; i Norman Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.

## Političke studije, studije kulture i postkolonijalne studije – prema – umetnosti

*Političkim studijama* se naziva izučavanje oblika makropolitčkih odnosa kao autonomnih ili, barem, prepoznatljivih struktura<sup>583</sup> i intertekstualnih odnosa struktura<sup>584</sup> u sinhroniji (aktuelnosti) i dijahroniji (istoriji). *Studijama kulture* (*cultural studies*) se nazivaju interpretativni modeli kojima se zahvataju mikropolitčke situacije, a to znači transformacije (preobražaji), transfiguracije (premeštanja) i transgresije (prestupi) umetnosti, ideologije, proizvodnje, razmene, potrošnje i komunikacije u okvirima konsistentnih i nekonsistentnih *konteksta* (ili potkontekstualnih formacija) svakodnevice, odnosno relativnih odnosa popularne i visoke umetnosti, kulture i teorije u konstruisanju i izvođenju aktuelne društvene realnosti. Drugim rečima, *političke studije* su formulisane oko centriranih i diferenciranih metapolitičkih i institucionalnih hijerarhijskih modela, sistema i formacija moći (globalno govoreći, modernistički model), a *studije kulture* su formulisane oko decentriranih, pluralnih, diferenciranih, transgresivnih, horizontalnih i multipliciranih institucionalnih modela, sistema, jezičkih igara i formacija moći kulture (globalno govoreći, model društva posle moderne pokazuje kako iz *modernističkog znaka* ideologije *izbija* označitelj otvoren potencijalnim travestitskim izmenama efekata ponude znaka). Prema Vladimiru Bitiju:

Kulturalni su studiji praksa kojoj je ono što kratko nazivamo “teorijom” “teorija”, tako glasi Cullerova<sup>585</sup> lakonska poanta zbivanja koja su preobrazila teorijsko polje devedesetih godina. Teorija je u tom razdoblju, premeštanjem interesa s književnosti na društveno-kulturalne probleme, te odgovarajućom restrukturacijom instrumentarija, reagirala na promjenu načina recepcije književnosti, do kojeg je, prije svega u Sjedinjenim Državama, dovelo omasovljenje i diverzifikacija kulturalne potrošnje. Razmah masovne kulture svratio je tu pozornost na stanovitu samostalnost korisnika glede uporabnih smjernica postavljenih kulturalnim proizvodima; razotkrivena rasnom, etničkom, spolnom, obrazovnom i dobnom raznolikosti njihova ukusa, ona se u uvjetima uznapredovale “telekomunikacije” kulture više nije mogla poništiti.<sup>586</sup>

Kakav odnos ima umetnost prema statusu i funkcijama *studija kulture*? Mogu se izdvojiti četiri odgovora:

- (1) umetnost preuzima funkcije *simptoma* u odnosu na dominantnu ideologiju i njoj odgovarajuću kulturu, u formalnom smislu umetnost razotkriva simboličku neprirodnost (konstruisanu ideologiju, a to znači izgled) kulture,
- (2) umetnost postaje *mašina zavođenja* u kulturi, odnosno, oblik samoreprodukcije kulture, odnosno, prikazivanje prikazanog, proizvođenje proizvedenog, *reciklaža ekstatičke potrošnje* i simulacija želje na mestu autonomno umetničke ili kritičke i subverzivne intencije,
- (3) umetnost se pokazuje kao rad kulture (teorija i umetnost, prelaskom iz *ezoteričnog modernizma* u *egzoterične formacije postmoderne*<sup>587</sup> kulture, postaju *sredstva* [mediji] kulture), a umetnik se identifikuje i imenuje zvanjem *kulturalni radnik*; posebno bi trebalo raspraviti razlike i sličnosti, odnosno decentrirane analogije između umetnikâ kao *inženjera ljudskih* duša u industrijskom realsocijalizmu (staljinizmu) i umetnikâ kao *kulturalnih radnikâ* u simulacijskom poznom kapitalizmu (globalizmu),
- (4) umetnost postaje otpor *lakom* ili *pravolinijskom* prenosu funkcija umetnosti u funkcije kulture (*reciklaža* ili *revizija* ili *korekcija* ideje autonomije umetnosti, originalnosti i jakog subjekta umetnosti).

Upravo ta funkcija savremene teorije i savremene umetnosti, da pruža otpor *lakom* ili *pravolinijskom* prenosu funkcija umetnosti u funkcije kulture, postaje bitan problem “studija kulture” koje su krajem devedesetih postale novi *main-stream*, a to znači i dominantni diskurs globalne politike u odnosu na lokalna i manjinska znanja, ali i zastupnički govor intelektualaca (teoretičara, umetnika) u odnosu na popularnu, masovnu i medijsku kulturu. Zato Vladimir Biti sasvim precizno izvodi teorijske konture problema sa “studijama kulture”:

Što se tiče zastupanja potlačenih, “praksa privilegiranih osoba koje govore za ili u ime manje privilegiranih zapravo je (u mnogim slučajevima) urodila porastom ili snaženjem potlačivanja skupine za koju se govori”.<sup>588</sup> Problem je u tome da mjesto s kojeg se govori i koje autorizira iskaz, zbog svoje neizbježne povezanosti sa strukturama potlačivanja, izvrće namjeru govornika. Biti autorom iskaza ne znači biti njegovim izvorijem, nego dobiti takvu simboličku *ovjeru*, makar ona i nemala fiksne, nego pomične i zamršene parametre. U tom smislu Foucault<sup>589</sup> i Deleuze apostrofiraju “načelnu... odbojnost govora za druge”. I sam Bourdieu, koji etički naboj svojeg diskurza jednim dijelom crpi iz položaja zastupanja pučke kulture, na koncu uočava

583 Politika kao autonomna struktura, kao područje javne regulacije želje i kao poredak moći.

584 Politika kao međuodnos ideologije, proizvodnje, razmene, potrošnje, akumulacije, regulacije i deregulacije kapitala i moći.

585 Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997, str. 43.

586 Vladimir Biti, “Kulturalni studiji”, iz: “Pamćenje i kulturalni studiji”, *Republika* br. 3–4, Zagreb, 1999, str. 85.

587 Wolfgang Welsch, “Postmoderna i moderna”, u: “Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma”, iz: Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, AC, Zagreb, 1993, str. 27–29.

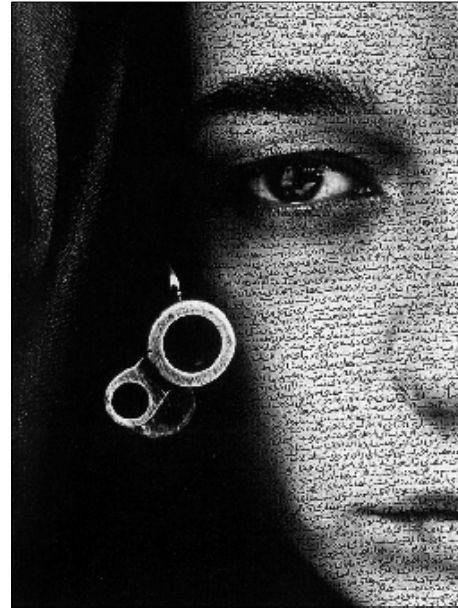
588 Linda Alcoff, “The Problem of Speaking for Others”, *Cultural Critique* no. 20, 1991–92, str. 6–7.

589 Michel Foucault, “Intellectuals and Power: Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze”, iz: *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, 1977, str. 209.





Nam June Paik, Charlotte Moorman, akcija, 1968.



Shirin Neshat, *Women of Allah*, 1993.



Yu Youhan, *Devojka*, 1988.



Ravi Agarwal, *Hinduistička procesija*, 1993.

da je “pučanstvo ili pučko... prije svega ulog u sukobu među intelektualcima. Činjenica da netko jest ili se osjeća autoriziranim govoriti o pučanstvu ili za (u oba smisla riječi) pučanstvo može sama po sebi davati snagu u sukobima među različitim poljima, političkim, religijskim, umjetničkim itd. – a snaga je to veća, što je manja autonomija polja u pitanju”.<sup>590</sup>

S druge strane, je li govor teoretičara kulture, ako već nužno iznevjerava “bazu” koju zastupa, onda ovlašten govoriti jedino u ime institucije koja mu daje sjedište? Takva bi tvrdnja opet zanemarila da iskaz svojim učincima u neku ruku tek *stvara* položaj koji ga je ovjerovio. “Položaji govora su... moćni i vrlo zbiljski performativni učinci. Time mislim da su oni učinci diskurzivnih institucija autorizacije koje selektivno ovjerovljuju govornika članstvom u jednoj ili više govornih zajednica i mjestom u jednoj ili više hijerarhija autoriteta i vjerodostojnosti. To će reći da oni nisu učinci ‘objektivna’ društvenog položaja, nego pripisana položaja; oni su momenti semiotičke politike; a ne odrazi političke stvarnosti koja se odigrava drugdje.”<sup>591</sup> Stoga nitko ne može, sve kad bi i htio, govoriti bez ostatka u ime zajednice kojoj pripada niti mu društveni položaj pripadnika daje takvo ovlaštenje. “Štav da samo domoroci mogu poznavati domoroce, samo žene mogu poznavati žene itd. ne može se održati kao teorijska pretpostavka... jer izvodi mogućnost znanja iz identiteta.”<sup>592</sup> Klasne, rasne, spolne, dobne, institucijske, ukratko: kulturalne odrednice položaja nisu zadane veličine u koje se iskaz samo uklapa, već su pomičan sklop koji on svojim događajem reorganizira i dovodi u nove odnose. U pitanju je kreativna sloboda govornika koja vraća relativnu autonomiju svakom segmentu kulture usuprot čestim nastojanjima njezinih teoretičara da njegovu imanentnu drugost pokore ideolojskim indeksima klasne, rasne, spolne, etničke ili nacionalne pripadnosti.<sup>593</sup>

\*\*\*

Poseban slučaj studija kulture su *postkolonijalne studije*, koje se bave društvima i kulturama *trećeg sveta*.

Postmodernizam trećeg sveta se odigrava kao postkolonijalno suočenje sa *istinom* odsutnog gospodara, vlasnika, centra moći. Kulturalni procesi u trećem svetu utvrđuju koncepte *asimetrije* (asimetričnog Drugog, asimetričnog pogleda, asimetričnog gledišta, asimetričnog identiteta). Uočimo, na primer, razlike između primera pluralne i višeznačne umetničke produkcije prvog i trećeg sveta:

- (a) Joseph Beuys je ostvario iluziju simetričnog mitskog prostora Evrope i Azije u performansu *Eurasia, 34-ta sekcija sibirskeske simfonije* (1966). On je ukazao, skeptički projektovanim univerzalnim simetrijama *krsta* (simboličke višeznačne funkcije krsta na Zapadu), na univerzalne pozicije emancipatorskog, ali ipak zapadnog, umetničkog izraza. Beuys pokazuje kako se evropski identitet odvajaju od svojih centriranih izvora i postaje univerzalni simbolički identitet i time poništavanje ili, naprotiv, totalizacija zapadne centrirane umetničke i kulturalne hegemonije. On je jednom prilikom naglasio: “Ovo je u srži pitanja čoveka. Šta je cilj života čovečanstva... U čemu je smisao života čovečanstva... dati mu smisao ili mu vratiti smisao ili ljudima dati neki novi smisao u obliku klice koja će rasti prema budućnosti bogatijoj od svake prošlosti, to ljudima daje vitalnost i sposobnost duhu da prekorači granice ograničavajuće ideje-civilizacije, koja postoji u centru. Radi se o tome da se prekorači i transformiše ideja onoga što su kapitalistički sistemi učinili ljudima”;<sup>594</sup>
- (b) Nam June Paik (1932) je *asimetričnim prodorima u telo modernističkog zapadnog umetničkog eksperimenta* decentrirao iznutra jezik eksperimentalnih fluksus produkcija. Paik kao u iskrivljenom ogledalu (zapadnoj tehnologiji, na primer, videu) ogleda asimetrične kodove drugog (zen vrt, Buda, eruptivno pražnjenje telesne energije u erotskom gestu, višeekranska projekcija američke zastave, Budin elektronski vrt), drugim rečima, Paik i cinički i, možda, zenovsko-prevratnički pušta da *označitelji* nezapadne kulture prodiru u *smisao* zapadnog ozakonjenja znaka (metaznaka kao zastupnika identiteta jastva). Na primer, pogledajmo njegov projekt *Zen za ulicu* iz šezdesetih: “Odrastao čovek u lotos položaju, poluzatvorenih očiju, smesti se u kolica. Voze ga nekim paradnim putem.” ili “*Fluxus chemical Co.* vas poziva: Obojite svoju spermu. Kada uzmete ružičastu pilulu, vaša sperma će biti ružičaste boje. Kada uzmete ljubičastu pilulu, vaša sperma će spiralno plesati u vagini tokom 48 minuta”;<sup>595</sup>
- (c) Adrian Piper pokazuje kako se mikro i makroidentitet trećeg sveta pojavljuje, uobličava i razvija unutar identiteta multikulturalnog društva na Zapadu, pre svega, u USA;<sup>596</sup>

590 Pierre Bourdieu, “The Uses of the People”, iz: *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

591 John Frow, *Cultural Studies & Cultural Value*, Oxford, 1995, str. 164.

592 Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, New York, 1987. str. 253–254.

593 Vladimir Biti, “Kulturalni studiji”, iz: “Pamćenje i kulturalni studiji”, *Republika* br. 3–4, Zagreb, 1999, str. 94.

594 Caroline Tisdall, “Eurasia, 34<sup>th</sup> section of the Siberian symphony”, iz: *Joseph Beuys*, Thaes and Hudson, London, 1979, str. 105–107.

595 Nam Džun Paik, “Zen za ulicu” i “Fluxus chemical Co.”, iz: *Fluxus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 58.

596 Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, The MIT Press, Cambridge, 1996.



Rene Cox, *Yo mama*, 1993.



Vrsilj Crgolov, *Oružano nasilje*, 1994.

- (d) Shirin Neshat (1957) prikazuje jezikom zapadne medijske umetnosti (fotografija, film, video, instalacija) alegorizovane predstave<sup>597</sup> savremenog islamskog i iranskog identiteta, kao i moduse identifikacije žene u islamskom svetu. Njeni rani radovi su bili posvećeni statusu i ulozi žene u revolucionarnom islamskom iranskom društvu (*Women of Allah*, 1993). U jednoj od interpretacija njenog rada čitamo: “Nekoliko poslednjih godina, Shirin Neshat je istraživala slike i konstrukte žene u revolucionarnom islamskom društvu. Uključena u kritičko ispitivanje njihove uloge u muški orijentisanoj kulturi determinisanoj i regulisanoj od muškarca, ona je stvarala fotografije koje prikazuju paradoksalnu situaciju jakih i ponosnih žena, koje učestvuju u revolucionarnom procesu i nameravaju da idu u rat sa pištoljem i puškom preko njihovih crnih odora, a još pateći pod zakonima harema. Obuhvatajući autokritički diskurs o sopstvenom društvu i kulturi, ona unosi u svoje fotografske radove teme koje se odnose na ženu i nasilje, mučeništvo i terorizam, pokornost i ponos, usredsređujući se na psihološku i emocionalnu složenost islamske žene preko vela. Umetnički rad Shirin Neshat nije samo kritika ambivalentne i paradoksalne uloge žene u današnjem Iranu. Njene fotografije se takođe konfrontiraju i odriču kolonijalnih predstava islamske žene kao egzotičnog vlasništva, erotskog objekta i potčinjenog bića koje prožimaju zapadne fikcije, koje su konfigurisane tradicionalnim iskrivljenjima, od Delacroixa, preko Matissea, do dobro znanih zapadnih medijskih pogrešnih predstava i neprijateljstava”.<sup>598</sup> Zapravo, Shirin Neshat svojim delima problematizuje dva karakteristična problema vanevropskih kultura: reprezentovanje savremenosti trećeg sveta sa karakterističnim razlikama od savremenosti Zapada i inverzne logike prikazivanja islamskog ženskog identiteta u zapadnim medijima i zapadnog pogleda u ženskim islamskim temama.<sup>599</sup>
- (e) U kineskom novom postsocijalističkom slikarstvu (*ciničkog realizma*<sup>600</sup>) ili *kineskoj jezičkoj poeziji*<sup>601</sup> otkrićemo kako se identitet ukazuje kao višeslojnost (ikoničkih arheoloških, perceptivnih i retoričkih) naslaga, pošto se kineski identitet pokazuje i u socijalističkom realizmu koji *cinički realizam* parodira i u *inovaciji u jeziku poezije*, koja na internacionalnoj sceni može biti prepoznata tek kroz korespondencije i intertekstualne odnose sa *američkom jezičkom poezijom* (l=a=n=g=u=a=g=e poetry). Kratak komentar: jednom uspostavljeni odnos između konfučijanizma i maoističke verzije marksizma narušava se *glasom svakodnevice* (*ordinary language*) koja je masmedijski<sup>602</sup> izokrenuta predstava značajnog i velikog metajezika (Wang Guangyi, Wu Shanzhuan, Xu Bing): američki *jezik svakodnevice*, od Whitmana do Bernsteina ili od Pollocka, preko Worhola, do Koonsa, Shermanove ili Krugerove.
- (f) Georges Adéagbo (1942) radi sa eklektičnim tragovima savremene afričke kulture u njenom *ateritorijalizovanom* suočenju sa mnogostrukošću identiteta i zastupanja identiteta (*Susret između Afrike i Japana*, 2001).<sup>603</sup>

Navedeni, nasumično izabrani, diskursi pokazuju decentriranje, marginu, ivicu, rub, ponor Drugog, istovremenu *bezskorenu sličnost* (transistorijsko) i *nesvodivi raskol* (transgeografsko) projektovanja posebnog i neuporedivog porekla. Na primer, tu dramatičnu, ubranu i *hyper*-haotičnu situaciju postkolonijalizma Okwui Enwezor tumači na sledeći način:

Kakvu god definiciju karaktera da odaberemo, u postkolonijalnom poretku naći ćemo najkritičkiji izraz i radikalizaciju prostorne i vremenske odlike. Od trenutka kada postkolonijalizam ulazi u prostor/vreme globalnih proračuna i efekata koje oni nameću savremenoj subjektivnosti, suočeni smo ne samo sa asimetrijom i ograničenjima materijalističkih pretpostavki globalizma, nego i sa užasnom blizinom dalekih mesta koju globalna logika želi da ukine i uvede u jedinstvenu oblast neteritorijalne vladavine. Umesto velikih razdaljina i nepoznatih mesta, umesto stranih naroda i kultura, postkolonijalizam otelotvorava spektakularno posredovanje i predstavljanje blizine kao dominantni način razumevanja trenutnog stanja globalizacije. Postkolonijalizam, zahtevajući puno uključjenje u globalni sistem i izazivajući postojeće epistemološke strukture, protresa uzani fokus zapadnjačkog globalnog pogleda na svet i usmerava njegov pogled na širu sferu novih političkih, društvenih i kulturalnih odnosa koji su nastali posle Drugog svetskog rata. Postkolonijalizam je danas svet bliskosti. To je svet blizine, a ne negde drugde. Takođe nije ni vulgarno stanje beskrajnih sporenja i bezimenosti, haosa i neodrživosti, nego upravo prostor u kome se stiču sve tenzije koje upravljaju svim etičkim odnosima između građanina i subjekta. Postkolonijalni prostor je mesto gde se pojavljuju eksperimentalne kulture da bi artikulisale modalitete koji definišu nove sisteme za stvaranje značenja i pamćenja, modalitete kasnog modernizma.

597 Mina Marefat, “Shirin Neshat – Artist Portfolio”, *AI*, New York, Summer 2001, str. 80–91; i “Shirin Neshat”, iz: Uta Grosenick (ed), *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 378–383.

598 Okatvo Zaja, iz: *Radikale Bilder*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum + Künstlerhaus, Graz, 1996, str. 110.

599 Shirin Neshat, Moderna galerija, Ljubljana, 1997.

600 Gao Minglu, “Post-Utopian Avant-Garde Art in China”, iz: Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003, str. 247–283.

601 Zhang Ziqing (ed), *Chinese Language Poetry*, Nanjing University, 1993.

602 Joshua J. Jh. Jiang, “The Extermination or the Prosperity of Artists? – Mass Art in Mid-Twentieth Century China”, *Third Text* no. 67 (volum. 18, issue 2), London, 2004, str. 169–182.

603 *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, str. 146–149.

U analizi postkolonijalizma svedoci smo dvostrukog pokreta: prvo kroz oslobodilačku strategiju dekolonizacije. Dekolonizacija – to jest, oslobođenje iznutra – kao politički sistem postkolonijalizma nije samo suprotna normativima i hegemoniji, nego i naginje ka reprodukciji univerzalnog kao znaku odvajanja od imperijalističke vladavine. Dekolonizacija se ovde posmatra i kao ono što Mbembe i Janet Roitman nazivaju “režim subjektivnosti” kojeg opisuju ovako:

... zajednički skup imaginarnih konfiguracija “svakodnevnog života”, čija imaginacija ima materijalnu osnovu i sistem shvatljivosti kojem se ljudi okreću kako bi stvorili manje ili više jasnu ideju o uzrocima pojava i njihovim posledicama, da bi odredili oblast mogućeg i dostižnog, kao i logiku efikasnog delovanja. Opštije rečeno, režim subjektivnosti je skup načina života, predstavljanja i osećanja savremenosti, dok se u isto vreme ovo iskustvo ugrađuje u mentalno, u razumevanje, u jezik istorijskog vremena.<sup>604</sup>

Druga lekcija postkolonijalizma jeste da on prevazilazi granice ranijeg kolonizovanog sveta i polaže pravo na modernizovani, metropolitanski svet imperije čineći ranije “drugo” imperije vidljivim i prisutnim u svakom trenutku, ili kroz medije ili kroz posredničke, posmatračke i karnevalske odnose jezika, komunikacije, slike, kontakta i otpora unutar svakodnevnog. Pre dve decenije, niz teoretičara bi ovaj dvostruki pokret nazvao silom koja spasava postmodernizam. No, postkolonijalizam se uvek mora razlikovati od postmodernizma. Postmodernizam je bio zaokupljen relativizovanjem istorijskih transformacija i nadmetanjem sa promašajima i predrasudama epistemoloških velikih pripovesti, a postkolonijalizam deluje upravo suprotno, tražeći umesto da poriče i zamenjujući sve velike pripovesti novim etičkim zahtevima načina istorijskog tumačenja.

U tom smislu bi se moglo reći da istorija avangarde zapada u epistemološku šemu velikih pripovesti. Šta je onda sudbina avangarde u ovoj klimi neprekidnih napada na njene ranije zaključke? Gledano sa ove tačke, sva ekonomska, društvena, kulturalna i politička pitanja koja su se pojavila u poslednjih pola veka, kao i vitalni odnosi moći koji utiču na njihovo rešavanje, imali su jasan istorijski uticaj ukidanja svih izjava koje je davala ranija evropska avangarda. Ovaj istorijski prekid nigde nije primetniji nego u nedavnom pokretu globalnog kapitalizma da stvori novi pogled prostorne i vremenske ukupnosti koji stvara projekat neoliberalizma posle propasti sovjetskog komunističkog sistema i njegove grube vladavine i upravljanja. Da bi se razumelo šta čini današnju avangardu, moramo početi ne od savremene umetnosti, nego od kulture i politike, kao i ekonomije, koja upravlja svim odnosima koji su zapali pod preovlađujuću vladavinu kapitala. Ako su avangarde prošlosti (recimo futurizam, dadaizam i nadrealizam) predosećale promenu sistema, onda današnje stvaraju nepostojanost i ono što italijanski filozof Giorgio Agamben naziva *ateritorijalnost*,<sup>605</sup> glavni poredak današnje neodređenosti, nestabilnosti i nesigurnosti. Pod vlašću ovog poretka, svi pojmovi o autonomiji, koje je ranije prisvajala radikalna umetnost, ukinuti su.<sup>606</sup>

Geografske *kognitivne mape* i istorijske *kognitivne mape* se ne podudaraju. *Vektor razlike* pokazuje prostor i vreme u regulacionom i deregulacionom odnosu. Umetnost postaje nestabilni i transformacioni znak za kulturu i od kulture. Umetnost (slika, instalacija, performans, fotografija, film ili pesma) ne prikazuje *ono umetničko*, već *onim umetničkim* ukazuje na identitete prikazivanja u kulturi (rasa, rod, nacija, klasa, moć, individualnost, masovnost, medijsko, političko, individualizovano).

Aktuelna kultura trećeg sveta je, metaforično, *rizomatična* (hrpa, gomila, 3D preplet), koja se u nomadskom kretanju preoblikuje, menja, širi i skuplja. Ne postoji jedan centar, već svaka, slučajna ili proizvoljna, potencijalna tačka kulture postaje mogući epicentar i po *vremenskim osama* istorije i po *prostornim koordinatama* aktuelne TU geografske razlikujuće prisutnosti. Eklekticizmi kulture i istorije se rekombinuju od užasa građanskog rata (građanski ratovi Afrike, ali i Balkana koji je i *figura* trećeg sveta i evropskog postsocijalizma), preko ekstatičke postkapitalističke proizvodnje (od Hongkonga, Pekinga, Šangaja, Tajvana i Koreje do Singapura i južne Kalifornije), do zamrznutog (okamenjenog, istorizovanog) identiteta (Indija kao brisani trag arhajskih civilizacija, brisanje tragova, arheologija brisanja tragova, savremenost koja se suočava sa prividnim *himenima* prošlosti) ili biopolitičkog totalizujućeg eklekticizma i pluralizma (Južna Amerika). Estetika *trećeg sveta* je paradoksalni zbir *evropskog nesvesnog po sebi podrazumevajućeg hegemonizma* i američke *intencionalne (proizvodne) pragmatičke hegemonije internacionalnog kapitala* i etničkog i etnološkog poigravanja sa nestabilnošću identiteta pojedinca, grupe, kulture i civilizacije. Pojavljuju se ideologije *uticaja* visoke i masovne kulture i neskriveni *izvori* u nemetničkom (ritualu, socijalnoj revoluciji, etničkom identifikovanju i religioznom povratku na sam izvor govora proroka, šamana, vrača, poglavice, patrijarha). Estetizam ili antiestetizam visoke umetnosti, postestetizam

604 Achille Mbembe, Janet Roitman, “Figures of the Subject in Times of Crisis”, *Public Culture* no. 16, Winter 1995, str. 324.

605 Videti: Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

606 Okwui Enwezor, “The Black Box”, iz: *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, str. 44–45.

ili hiperestetizam masovne kulture i predestetsko neumetičkih TU prisutnih izvora stvaraju konfliktnu situaciju. Estetsko kao materijalno konfliktno u polju društvenosti.<sup>607</sup>

Odnos savremene nekoherentne i pluralne *megakulture* i *multikulturalizma* kao identifikacije sinhrono prisutnih razlika i višeznačnosti istorijskih i geografskih kultura složen je i paradoksalan. Pluralizam,<sup>608</sup> da bi bio pluralizam, jeste prisustvo i postojanje razlika (različitih sistema produkovanja realnosti; svakodnevice, istine, realnosti, intersubjektivnih odnosa), ali razlike se potvrđuju kroz *nesvodive razlike*<sup>609</sup> i nepotrebne podudarnosti, a to znači istovremeno postojanje aspekata i demokratskog i totalitarnog društva; ateizma i religioznosti; građanskog liberalizma i etničkog ili religioznog fundamentalizma; autokratije i parlamentarizma; tradicije, modernosti i postmoderne; umetnosti i rituala; rituala i anti-umetnosti; rituala, anti-umetnosti, visoke umetnosti i masovne potrošnje uživanja u kiču; kolonijalizovanog i kolonizatora; pacijenta i analitičara; arhajskog mita i postatomskog mitomanstva; transfera i kontratransfera, levice i desnice u političkom smislu itd. itd.

Da li je Lyotard pogrešio kada je rekao da više *nema velikih priča*?<sup>610</sup> *I jeste i nije! Velike priče i dalje postoje*, ali one se pričaju (žive) na margini, u fundamentalističkim i totalitarnim sistemima, u kulturama na periferiji, u kulturama koje traže ontološku potporu poreklu izuzetnog identiteta. Ali, centar i periferija se ogledaju: iskrivljene figure, zamućenost likova i potrošnja ikonografija. Ratnički ples velike priče (svetske istorije, istorije čovečanstva) postoji sinhrono malim (fragmentarnim) pričama (istoriji plemena, porodice, zavičaja). Da li sinhronicitet velikih i malih priča poništava status i funkciju velike (meta)priče, da li poništava njen status *diskursa gospodara* ili status *metajezika zakona*? Velike i male priče se ogledaju: jedne u drugima, odrazi se pokazuju u zamućenostima, neoštrinama i mekim ivicama. Omekšavanje svetske istorije, meko pismo. Globalnu otvorenost potvrđuje lokalna zatvorenost. Lokalna zatvorenost *sanja* univerzalnu sveobuhvatnost i sveprisutnu *suštinu*. Univerzalizam opstoji kao *ideologija* samo u okviru malih zatvorenih zajednica. Jedan Bog se raspada (entropija) i, zatim, fiktionalno (proza, poezija, slikarstvo) ili virtuelno (mediji) rekombinuje u mnoštvo figura svakodnevice, patnje, uživanja, potrošnje, gospodarenja, služenja, zavodenja.

Veliki grad (od velegrada do megalopolisa ili *mreže gradova*) je spoj etničkih, ekonomskih, ekoloških, seksualnih, generacijskih i klasnih raslojavanja i istovremenih egzistencija koje se mogu susresti u harmoniji karnevala i turističkih oaza proizvodnje i potrošnje egzotičnog uživanja ili u užasu međuetničkih sukoba, seksualnog nasilja, generacijskih ili individualnih izolacija, političkog terorizma, uličnog banditizma. London, Njujork, Los Anđeles, Moskva, Hongkong, Rio... i, danas, Beograd. Ako se sa urbanističkog pozicioniranja grada (megalopolisa) pređe na nivo geografskog (planetarnog) indeksiranja (mapiranja), videćemo da su slični sistemi paradoksa (proizvodnje paradoksa) pred nama. Pokazuju se veoma različita društvena uređenja (geopolitički sistemi): Sjedinjene Američke Države kao paradigma multikulturalizma; Zapadna Evropa u postkolonijalnom traumatskom preživljavanju mogućnosti ili nemogućnosti multikulturalizma ili novog jedinstva ili nepremostivih razlika; države postsocijalizma (Istočna Evropa,<sup>611</sup> srednja Evropa,<sup>612</sup> Balkan,<sup>613</sup> Kina,<sup>614</sup> Severna Koreja, Vijetnam, Kuba<sup>615</sup>) suočavaju se istovremeno sa idejom multikulturalizma, realnošću etničkog i nacionalnog fundamentalizma i još prisutnom ideologijom besklasnog i beznacionalnog društva; i zemlje trećeg sveta koje prikazuju (proživljavaju) *krizu identiteta* u rasponu od:

- postkolonijalnog kôda (inverzna slika zapadnoevropske postkolonijalne traume),
- postsocijalizma (raspada političkog projekta revolucionarnog napretka),
- mimezisa poznog kapitalizma (totalizujući razvoj neoliberalizma),
- buržoaske prvobitne akumulacije kapitala (neoliberalizam sa faznim kašnjenjem u društvima postkomunizma i postkolonijalizma),
- povratka religioznom fundamentalizmu i varijantnim feudalizmima,
- uspostavljanja etničkog totalitarizma,
- despotske (mafija kao politička paradigma) vladavine porodica ili pojedinaca.

607 Terry Eagleton, *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005.

608 Upravo izložba *Documenta\_11* pokazuje tu javnu i preovlađujuću tendenciju ka normiranju pluralnosti umetnosti kao funkcije kulture, a kulture kao funkcije društva u reprezentovanju nestabilnog i otvorenog prostornog i vremenskog pozicioniranja.

609 Rasheed Araeen, "The Success and Failure of Black Art", *Third Text* no. 67 (volum. 18, issue 2), London, 2004, str. 135–152.

610 Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, IP Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1988, str. 8–21.

611 Irwin (eds), *East Art Map – Contemporary Art and eastern Europe*, Afterall, London, 2006.

612 L. Hegyi (ed), *Aspects/Positions – 50 Jahre Kunst Aus Mitteleuropa 1949–1999*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2000.

613 Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002; Harald Szeemann (ed), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003; René Block (ed), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

614 *Image is Power – The Art of Wang Guangyi, Zhang Xiaogang and Fang Lijun*, He Xiangning Art Museum, 2002; Michel Nuridssany, *China Art Now*, Flammarion, Paris, 2004.

615 Holly Block (ed), *Art Cuba – The New Generation*, Abrams, New York, 2001.



Krištof Kintera, *Have you got it?*, 1998.



Richard Billingham, *Bez naziva*, 1995.

Ako pređemo na nivo metaforičnog govora, možemo reći da današnja megakultura, koja se identifikuje kao kultura multikulturalizma, jeste zamučena slika *Vavilonske kule* (susreta nespojivih svetova, govora neprevodivih jezika, semantika bez uporedivih referenci i kriterijuma korespondencije) ili *iskrivljena slika helenskog sveta* kao sveta zrelog ekstatičkog, perverzno i opscenog prepoznavanja ili neprepoznavanja bilo kog identiteta (gomilanja označitelja koji mogu potencijalno *prihvatiti* bilo koje značenje, bilo koji smisao i bilo koju vrednost – promiskuitet označitelja). Arbitrarnost kao iluzija istorijske nužnosti.

Geografija, svakodnevnica i istorija multikulturalne planete su određujuće u tom smislu što pokazuju kako planetarni indeksi kulture čine pojedinačnim (zavisnim od lokalnog konteksta) svaku *univerzalnu ideju* i *egzistenciju*. U postmodernoj multikulturalnoj kulturi se pokazuje kako se univerzalizam velikih religija, pre svega hrišćanstva i islama, svodi na regionalnu priču (povratak nacionalnom, razotkrivanje *prirode* predmodernog, revolucionarni preobražaj i ispravka istorijskih grešaka). Da li globalna arbitrarnost isključuje lokalne uzročnosti ili je globalna arbitrarnost *privid* nekakvog zbiranja lokalnih uzročnosti? Diskurs jeste *mapiranje indeksa* koji čine mogućim znanje o trenutnom i prolaznom identitetu.

Još jedna digresija!

*Postkolonijalna teorija* (*postcolonial theory*) je naziv za teoriju koja se bavi kulturom (svakodnevicom, politikom, ideologijom, vrednostima, smislom, visokom i masovnom proizvodnjom, razmenom i potrošnjom dobara, značenja, smisla i vrednosti) bivših kolonijalnih zemalja, tj. kulturama i, tek sekundarno, umetnostima *trećeg sveta*. Nalepnice. *Prvim svetom* se naziva kultura poznog kapitalizma (Zapadne) Evrope i Severne Amerike. *Drugim svetom* se naziva kultura bivših realsocijalističkih država Istočne Evrope, srednje Evrope, Balkana, Azije, Afrike i Srednje ili Južne Amerike. Postkolonijalna teorija označava veoma različite teoretizacije, a ono što je zajedničko svim ovim varijantnim pristupima je zamisao kulturalnog transfera između Zapada i Istoka i kontratransfera između *centra*, *polja hegemonije* i *margin*e. Posmatra se i interpretira se kako su zemlje trećeg sveta postale kolonije (uticaj kolonizatora) i kako se odvijao njihov povratni uticaj na kulture (i, tek sekundarno, umetnosti) kolonizatora.

Anticipaciju postkolonijalne teorije dao je Franz Fanon šezdesetih godina u svojim delima *Crna koža, bela maska*<sup>616</sup> i *Prezreni na Zemlji*,<sup>617</sup> uvodeći pojam *kolonijalni subjekt*. Njegove su se psihoanalitičke poente sastojale u tome da pokaže da je kolonizatorski subjekt zapravo koloniziran (svojim predrasudama), dok kolonizirani subjekt ostaje zbog toga zatočen u svojoj drugosti, ne dobijajući priliku da se pokaže kao *diferencirano ja*. U metafizičkom smislu: kolonijalni subjekt postoji tako što jeste subjekt, zahvaljujući spoljašnjem asimetričnom Drugom koga politički i ekonomski potčinjava, ali, zato, epistemološki i aksiološki gubi.

Pionirsko delo postkolonijalne teorije je knjiga *Orijentalizam*<sup>618</sup> (1978) američkog teoretičara palestinskog porekla Edwarda Saída. Saíd komentariše svoju knjigu sledećim rečima:

Postoje dve grupe problema koje bih voleo da razmotrim, pri čemu obe potiču od opštih pitanja koja su bila objekt *Orijentalizma*, a najvažniji među njima su: predstavljanje drugih kultura, društava, istorija; odnos između moći i znanja; uloga intelektualca; metodološka pitanja koja imaju veze sa odnosima između različitih vrsta tekstova, između teksta i konteksta, između teksta i istorije.<sup>619</sup>

Knjiga se bavi evropskim/zapadnim predstavama (*representations*) Bliskog istoka i posledicama koje su one ostavile na akademska proučavanja Istoka. Odigrava se u diskursu dvostrukosti ogledanja: Orijenta u evropskim predstavama i evropskog prikazivanja u orijentalnim ponudama identiteta. Identitet je jedna slika koja uparuje emocije (stanja duha), vizuelne predstave i diskurzivne ekvivalente:

Kao polje mišljenja i stručnosti, reč orijentalizam se, naravno, odnosi na nekoliko domena koji se delimično poklapaju: prvo, na promenljive istorijske i kulturalne odnose između Evrope i Azije, odnose koji imaju povest od 4000 godina; drugo, na zapadnu naučnu disciplinu prema kojoj se, početkom devetnaestog veka, čovek usavršavao u proučavanju raznih orijentalnih kultura i tradicija; treće, na ideološke pretpostavke, slike i fantazije o trenutno važnom i politički vrelom delu sveta koji se zvao Orijent. Relativno zajednički imenilac između ta tri aspekta orijentalizma jeste linija koja razdvaja Zapad od Orijenta, a ona je, kao što sam već tvrdio, manje prirodna činjenica, a više činjenica ljudskog porekla, koju sam nazvao imaginativna geografija. To, međutim, ne znači da je podela između Orijenta i Zapada nepromenljiva, niti da je jednostavno izmišljena. Znači – izričito – da su, kao i određeni aspekti onoga što Viko naziva svetom nacija, Orijent i Zapad činjenice koje su stvorila ljudska bića, i da se stoga moraju proučavati kao delovi društvenog, a ne božanskog ili prirodnog sveta. I pošto društveni svet uključuje i osobu ili subjekt koji vrši proučavanje isto kao i objekat ili oblast koji se proučavaju, nužno je uključivanje oba u svako razmatranje

616 Franz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York, 1967.

617 Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York, 1965.

618 Edward Saíd, *Orientalizam*, Biblioteka XX vek, New York, 2000.

619 Edward Saíd, "Ponovo razmotreni orijentalizam".





Vanessa Beecroft, *Show*, 1998.



Aleksandar Battista Ilić sa Ivanom Keser i Tomislavom Gotovcem, *Weekend Art: Hallelujah Hill*, 1996–2000.

orijentalizma, jer očigledno ne može biti orijentalizma bez, s jedne strane, orijentalista, a, s druge strane, Orientalca.<sup>620</sup>

Tokom osamdesetih godina nastaju studije američkih teoretičara indijskog porekla (Gayatri Chakravorty Spivak<sup>621</sup> i Hommi Bhabha<sup>622</sup>). Njihov teorijski rad je postavljen u širokom okviru prestupa (transgresija) i decentriranja poststrukturalizma (semiotike, dekonstrukcije, feminističke i psihoanalitičke teorije). Po Bhabhi, kolonijalni stereotip je dvosmislen i protivurečan i kao svaki fetiš zasnovan je na funkciji gospodara i strahu, na uživanju i odbrani. U stalnom odmicanju, skrivanju i pokazivanju on vremenom postaje groteska. Da li je *groteska* i jedini izlaz (poetički izvor) iz postmoderne višeznačnosti trećeg sveta?

Gayatri Chakravorty Spivak polazi od inverzije (kontratransfera): kao što kolonijalni svet zrcali evropsku civilizaciju, tako i evropska civilizacija prima i odražava sliku kolonijalnih kultura. Po njoj, jačanje nacionalnih identiteta, povratno, pojačavaju i evropski identiteti koji, zatim, prisiljavaju drugog da se pripitomi, identifikuje sa centriranim *ja* evropske civilizacije. Spivakova se zato suprotstavlja velikim pričama i brani razliku, nesvodivost identiteta i diskontinuitete ne samo religioznog, etničkog i rasnog, već i polnog i klasnog. Važnost prepleta: religioznog, etničkog, rasnog, polnog i klasnog. Širokom dijapazonu kolonijalnih studija danas se približavaju i rasprave teoretičara književnosti Tzvetana Todorova, filozofa Jacquesa Derride, Barbare Johnson i Slavoja Žižeka, kao i postmarksističkih teoretičara Terryja Eagltona i Frederica Jamesona. Ovi autori *postkolonijalnu teoriju* ne vide kao rešenje *svih problema*, već i kao izvor novih opasnosti: trasiranja jednosmernih odnosa moći i znanja o moći. Uživanje, epistemološko uživanje, u geografskoj ili istorijskoj ili kulturalnoj frustriranosti drugog, marginalnog, izopštenog. Zatim, opasnost svođenja veoma različitih kolonijalnih priča na jedinstvenu postkolonijalnu imaginaciju i naraciju. Neki autori tragaju za naznakama istorijske nužnosti u multikulturalnim arbitrarnostima, dok drugi u *moćnim lokalnim strukturama označitelja* prepoznaju efekte uzročnosti između označiteljskog *nereda* nesvesnog, subjekta i društva. Ako se grubo spoji Vitgenštajnova filozofija *jezičkih igara* i Fukoova interpretacija *arheologije moći*, mogao bi se izvesti zaključak da svaka *jezička igra* (totalitarizma, pluralizma, fundamentalizma, liberalizma, regulacije, deregulacije, marginalnosti, hegemonije, regionalnosti, subjektivnosti, racionalnosti itd) krije potencijalnu opasnost.

Kako izbeći nužnost pitanja *legitimnosti*? Nema legitimne i bezbedne pozicije u *jezičkim igrama* savremenog mnogostruko hibridnog sveta. Privatni i javni jezici (jezičke igre) do tog su stepena *okrnjeni* i *oštećeni*, arbitrarni, da krnje i nas koji smo hipoteze i efekti njihovih trenutnih i lokalnih pozicija na mapi planete (sinhronija) i na grananju istorije (dijahronija). Ono što, na primer, kao izvesno interpretativno rešenje nudi Gayatri Chakravorty Spivak ukazuje na poziciju *marginu*:

Reč kojom se obeležava margina. Možda je to upravo ono što je publika priželjkivala da čuje: glas sa margine. Ukoliko u kulturalnoj kritici, danas, postoji reč koja privlači pažnju i pokreće izvesne mehanizme, onda je to reč *marginalnost*. Svaki član akademskog sveta zna da čovek ne može da postoji bez etiketa. U slučaju ove konkretne etikete, međutim, moramo biti u stanju da se ponašamo u skladu sa Foucaultovom oprežnošću i moramo pristupiti njenom *Herkunft*-u ili poreklu. Kada se dogodi da kulturalni identitet biva sjuren na čoveka, jer centar želi da uspostavi marginu koja se može identifikovati, polaganje prava na marginalnost obezbeđuje pravosnažnost koju dodeljuje taj centar. Na ovom mestu bi trebalo naglasiti da objekt pregovora u našem slučaju nisu ni "rasni ni socijalni tip", već ekonomski princip identifikacije putem odvajanja.

i na poziciju *dekonstrukcije*:

Zbog čega je naziv postkolonijalni tako posebno koristan u ovom trenutku?

Svi mi koji smo u ovoj prilici bili prisutni na Birkbeck koledžu (*napomena*: simpozijum čiji su učesnici iz bivših kolonijalnih zemalja), svi mi iz ranije kolonizovanih zemalja bili smo kadri da komuniciramo jedni sa drugima, da razmenjujemo mišljenja, da uspostavljamo drugarski kontakt, upravo zbog toga što smo imali pristup kulturi imperijalizma. Hoćemo li toj kulturi onda, da se poslužim izrazom Bernarda Williama, pripisati meru *moralne sreće*? Mislim da tu sumnje nema; odgovor je "ne". Ovo nemoguće "ne" na račun strukture koju čovek kritikuje, a opet intimno nastanjuje, jeste dekonstruktivna filozofska pozicija, a ono označeno kao postkolonijalnost je slučaj u okviru nje.<sup>623</sup>

Ovo nisu bila rešenja, već izvesni problemi, granice koje nas stvarno ograničavaju i čine marginalnim, ali za izvesne pozicije i centriranim: marginalnost u dekonstrukciji nije isto što i marginalnost u velegradu ili u planetarnoj raspodeli

620 Edward Said, "Ponovo razmotreni orijentalizam".

621 Gayatri Chakravorty Spivak, *Kritika Postkolonijalnog Uma*, Beogradski Krug, 2003.

622 Homi Bhabha (ed), *Nation and Narration*, Routledge, London, 1990.

623 Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993, str. 55 i 60.



Zlatko Kopljar, *K8*, 2002.



Tracey Emin, *Instalacija*, 1999.

kapitala, slobode, znanja, umeća, vrednosti itd. Nerazrešivost je ono što nas privlači pitanjima multikulturalizma, marginalnosti, drugosti. Nerazrešivost je ono što nas privlači: *nas* koji smo u istom času i treći svet i Evropa... Kako se pojavljuje Drugi u odnosu na beskonačno koje se proizvodi, kao i univerzalno, teškim radom i složenim borbama partikularnog?

\*\*\*

Navedene skice i modeli interpretacije ukazuju na paradoksalne odnose metafizičke *dubine* i ideološke *površnosti*, odnosno na tu neočekivanu zamenjivost *uloga*: ideologije i metafizike, umetnosti i kulture, prirodnog i veštačkog, fikcije i realnosti, ekrana i perspektive, kapitala i informacije, zavodenja i projekta, želje i nužnosti, arhiva i istorije, mrežne povezanosti i ekranske otuđenosti, kulturalne šizofrene hegemonije centra i periferne paranoične ekskluzivnosti, estetike i etike, konzervativizma i pornografije, visokog i niskog, javnog i privatnog, svog i drugog itd. Pokazuje se da postoji neizvesna istovremenost i interaktivnost proizvodnje *subjekta od ideologije* i *ideologije od diferencijacije subjekta u istoriji racionalnosti*. Umetnost nije nešto što prethodi kulturi, kako su pojedini istoričari avangarde želeli da pokažu, tematizujući tu fascinantnu *prethodnicu moderne*, ali umetnost nije ni naknadna reinterpretacija i revizija istorijskih činjenica koje se reaktuelizuju i imenuju radom kulture kako su neki postmodernisti želeli da fetišizuju kontekst i kulturu u odnosu na umetnost. Umetnost i kultura nastaju u neizvesnom sinhronijskom prepletu interaktivnih uzrokovanja koja stvaraju efekte prisutnosti ili odsutnosti, legitimnosti ili prestupa, odnosno neidiličnog prepleta (tkanje = *textus*) umetnosti i kulture. Drugim rečima, teorije kulture za savremenu umetnost postaju nekakav *software* kojim se uspostavlja umetnički inženjering artikulacija i reartikulacija neposredne okružujuće realnosti mikro i makrokulturalnih *formi života*.

\*\*\*

Mogu se izdvojiti različita *indeksna dela* koja referiraju konkretnoj ili potencijalnoj stvarnosti. Uspostavljena je "situacija" umetnosti u *epohi nepreglednosti*: umetnost danas,<sup>624</sup> tj. na prelazu XX u XXI vek je umetnost izvan prepoznatljivih kontekstualizacija pravaca, stilova, manira, pokreta, tendencija – to je umetnost haotične i ubrzane nepreglednosti umetničkih pojava u otvorenom polju novih medija... Nan Golding fotografski dokumentuje svoj svakodnevni život, na primer, snima autoportret nakon što ju je njen *dečko* istukao i povredio (*Nan nakon mesec dana pošto je prebijena*, 1984). Rawi Agarwal fotografiše svakodnevni urbani život *trećeg sveta* (*Hindu Procession*, 1993). Rene Cox beleži i, često, alegorizuje svakodnevni porodični život (životni par, materinstvo, javno i privatno telo, idealno telo, maskirano telo), crkinje i lezbejke u savremenom pluralnom i hibridnom društvu (*Yo mama*, 1993).<sup>625</sup> Vrsilj Crgolov alegorizuje instrumentalnost postsocijalističkog nasilja u Ukrajini (*Forced Violence*, 1994).<sup>626</sup> Richard Billingham (1970) snima serije fotografija koje beleže život njegove porodice, tj. porodice engleske proleTERSKE radničke klase u epohi neoliberalizma (*Bez naziva*, 1995).<sup>627</sup> Maurizio Cattelan (1960) se bavi fenomenom prezentovanja moći – da bi moć bila poražena, govori umetnik, ona mora biti približena, ponovo prisvojena i beskrajno ponavljana (*La Nona Ora*, 1999). Tomo Savić Gecan (1967) prezentuje doslovno i prikazuje mentalno javne i privatne prostore svakodnevnog života (*Sportska hala u Zagrebu*, 1995).<sup>628</sup> Bernhard Fuchs (1971) dokumentuje svakodnevicu stanovnika gornje Austrije (*Fotografije iz 1995–96*).<sup>629</sup> Kultug Ataman (1961) dokumentuje svakodnevni privatni i javni život transvestita (*Semiha B. Unplugged*, 1997).<sup>630</sup> Krištof Kintera (1973) je dizajnirao neobične objekte slične kuhinjskim aparatima, masažerima ili vibratorima koji se pojavljuju u potrošačkom sistemu kao *tajanstveni objekti želje* (*Have you got it?*, 1998).<sup>631</sup> Vanessa Beecroft (1969) istražuje žensku javno vidljivu figuru, pre svega modnog modela (*Show*, 1998).<sup>632</sup> Živko Grozdanić (1957) radi sa političkim, religioznim, ekonomskim i svakodnevnim *traumama* postsocijalističkog i tranzicijskog srpskog društva (*Meteorska kiša*, 2005). Grupa *Schie 2.0* deluje u domenu preispitivanja i problematizovanja javnih pravila i normi organizacije i upotrebe prostora u holandskom društvu (*Holland is a Well Regulated Country*, 1999).<sup>633</sup> Katarzyna Kozyra (1963) radi sa modelima performerskog prikazivanja bolesti, kao i ženskog i muškog, odnosno travestitskog identiteta u postsocijalističkoj kulturi (*Muško kupatilo*, 1999).<sup>634</sup> Nikola Pilipović (1958) je indeksirao pojavu predstavnika drugih rasa u postsocijalističkoj

624 Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider (eds), *Art Now – 81 Artists at the Rise of the New Millenium*, Taschen, Köln, 2005.

625 Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, SKIRA, Milano, 2003, str. 63.

626 Branka Stipančić, Tihomir Milovac (eds), *Budućnost je sada – Ukrajinska umjetnost devedesetih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1999, str. 50–51.

627 Jim Lewis, "No Place Like Home", *Artforum*, New York, 1997, str. 62–67.

628 *Manifesta 3*, Ljubljana, 2000, str. 154; videti: *Tomo Savić Gecan*, publikacija, Zagreb, 1995.

629 *Manifesta 1*, Rotterdam, 1996, str. 44–47.

630 *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, 2002, str. 176–179.

631 *Manifesta 2*, Luxemburg, 1998, str. 74–77.

632 Uta Grosemick (ed), *Women Artists in The 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 48–53.

633 *Manifesta 3*, Ljubljana, 2000, str. 155–156.

634 Leonida Kovač (ed), *Katarzyna Kozyra*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 2001, str. n.n.



Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999.



Živko Grozdanić, *Meteorska kiša*, 2005.

spskoj mono-rasnoj kulturi (*Od Kine do Banata*, 2000).<sup>635</sup> Franko B. prezentuje erotsko muško telo u svakodnevici otuđenja i nasilja (*Mleko i krv*, 2000).<sup>636</sup> Milan Atanasković (1960) istražuje urbanu arheologiju suočavajući industrijske aparate, uništene u požaru, sa operisanim i izvađenim tumorima (*Negiranje korozije*, 2000).<sup>637</sup> Aleksandar Battista Ilić (1965) je, sa Ivanom Keser i Tomislavom Gotovcem, izveo niz javnih i privatnih, ali dokumentovanih, performansa kojima se indeksira složeni bihevioralni, seksualni, mikropolitčki život ovo troje umetnika (*Weekend Art: Hallelujah Hill*, 1996–2000).<sup>638</sup> Nikola Pilipović i Marija Vauda su dokumentovali rad i ponašanje mikrodrštvenih institucija (*Rubber Department*, 2001).<sup>639</sup> Vladimir Nikolić je izolovao specifične i pokazne oblike ponašanja (čin krštenja) u političko-religioznoj klimi postsocijalističke Srbije (*Ritam*, 2001).<sup>640</sup> Georges Adéagbo je izveo eklektičnu i hibridnu instalaciju sa objektima svakodnevnog i političkog života trećeg sveta (*The Meeting between Africa and Japan* (2001)).<sup>641</sup> Zoran Naskovski (1960) je radio sa dokumentarnim materijalima različitih kultura i njihovim paradoksalnim sučeljavanjima (*Smrt u Dalasu*, 2001).<sup>642</sup> Zlatko Kopljar (1962) je locirao metafiziku življenja na primarne telesne i fiziološke procese, kao i njihove izolovane simbolizacije (*K8*, 2002).<sup>643</sup> Sanja Iveković je realizovala složeni projekt izvođenja i prezentacije ženskog identiteta kroz razlike privatnog i javnog u svakodnevnom životu rodnih mikro i makropolitika (*Ženska kuća*, 1998–2002).<sup>644</sup> Ksenija Turčić (1963), na primer, svoj privatni emotivni život, beležen kroz SMS-poruke prezentuje kroz javno umetničko delo (*SMS video instalacija*, 2003).<sup>645</sup> Marjetica Potrč (1953) istražuje entropijske urbane i mikrogeografske sisteme entropije arhitekturnog uokvirenja ljudskog življenja (*Next Stop, Kiosk*, 2003)<sup>646</sup> itd. Tracey Emin (1963) izvodi prostore privatnosti, na primer pogled na spavaću sobu<sup>647</sup> (1999). Keith Edmier (1967) radi sa mehaničkom i protetičkom doradom ljudskog tela (*Beverley Edmier, 1967, 1998*). Jake (1966) i Dinos (1962) Chapman realizuju biopolitičke instalacije kao tragove trošenja ljudskog života: *Arbeit McFries* (2001). Itd., itd. Drugim rečima:

- (i) dok su tradicionalni slikarski buržoaski realizmi XIX ili socijalno kritički realizmi XX veka<sup>648</sup> težili vernom ili optimalnom vizuelnom prikazivanju prirodnog i društvenog sveta izvan umetnosti,
- (ii) dok su avangardni i neoavangardni anti-ili-postslikarski “realizmi”<sup>649</sup> (konkretizam, novi realizam, neodada, pop-art, arte povera) težili doslovnom postdišanovskom premeštanju objekata sveta van umetnosti u izuzetni i kritički svet umetnosti,
- (iii) simulacijski i medijski realizam na kraju devedesetih je nastao kao medijsko predočavanje stvarnih ili fikcionalnih informacija i njihovih brisanih i premešanih tragova u odnosu slike i reči u konstituisanju društvene ideologije globalizma, odnosno *postkonfliktnog drugog* (postkomunističkog) ili *trećeg* (postkolonijalnog) sveta.<sup>650</sup>

Delo jeste, a to je ontološka odrednica, medijski poredak informacija kojima se predočavaju funkcije konteksta u proizvodnji društvenog značenja o problemima unutar postsocijalističkog (tranzicijskog), civilnog evropskog, liberalnog američkog ili postkolonijalnog društva. Umetnost postaje *sonda* za testiranje i predočavanje kulture u njenim društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja. Jedna subverzivna, ali unutarumetnička strategija konceptualne umetnosti je u klimi novog preuređenja sveta posle raspada blokovske podele sveta postala *novomedijska*, važeća, dominantna i hegemonna (*mainstream*) umetnost predočavanja i konstituisanja društvene realnosti.

635 Marija Vauda & Nikola Pilipović, Umetnostna galerija, Maribor, 2001, str. 10.

636 Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, SKIRA, Milano, 2003, str. 32.

637 Milan Atanasković, autorsko izdanje, 2003, str. n.n.

638 Nada Beroš, “From Gorgona Esoterics to Weekend Art Dematerialization”, *Art Press* no. 241, Paris, 1998, str. 46–52; Aleksandar Ilić (ed), *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1999.

639 Marija Vauda & Nikola Pilipović, Umetnostna galerija, Maribor, 2001, str. 9.

640 *Konverzacija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2001, str. n.n.

641 *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, 2002, str. 146–149.

642 *Konverzacija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2001, str. n.n.

643 Roxana Marcoci (ed), *Here Tomorrow*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 2002, str. 128–129.

644 Sanja Iveković, *Ženska kuća 1998–2002*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

645 Ksenija Turčić, *Out of Focus*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 2003, str. 87–103.

646 Marjetica Potrč, *Next Stop, Kiosk*, Moderna galerija, Ljubljana, 2003, str. 105–113.

647 Mandy Merck, Chris Townsend, Tracey Emin (eds), *The Art of Tracey Emin*, Thames and Hudson, 2002.

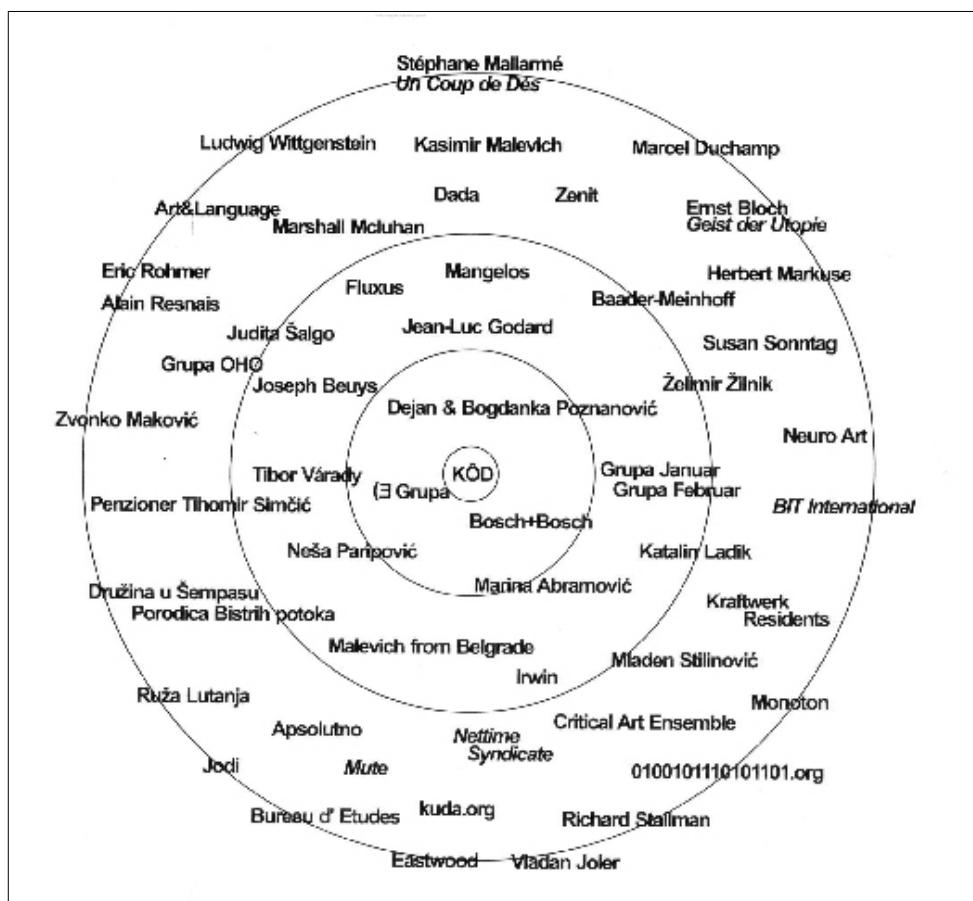
648 Nigel Blake, Francis Frascina, “Modern Practices of Art and Modernity”, iz: Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamara Garb, Charles Harrison, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1993, str. 50–140; Paul Wood, “Realisms and Realities”, iz: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1993, str. 251–333; i Charles Harrison, Fred Orton, “Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge”, iz: *Modernism, Criticism, Realism*, Harper and Row, London, 1984, str. xi–xxviii.

649 Na primer, Benjamin H. D. Buchloch, “Plenty or Nothing: From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*” (1998) ili “Readymade, Photography and Painting in the Painting of Gerhard Richter” (1977), iz: *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 257–283 i 365–403.

650 Videti kataloge izložbi: *After the Wall*, Moderna Musset, Stockholm, 1999; *Manifesta 1* (1996), *Manifesta 2* (1998), *Manifesta 3* (2000), *Manifesta 4* (2002), ili *Milano Europa 2000 – The End of the Century. The Seeds of the Future*, Electa, 2001.



asocijacija APSOLUTNO,  
 Serbeiko – *apsolutno tačno srpsko vreme*, 2000  
 APSOLUTNO 0000, 2000.



Kuda.org, *Trajni čas umetnosti*, 2005.

### **Asocijacija APSOLUTNO i Centar za nove medije\_kuda.org: kustoska morfologija umetničkog dela**

Na primer, *Asocijacija APSOLUTNO* postavlja operativni instrumentalni bihevizualizam kao bazičnu odrednicu umetničke prakse. *Asocijacija APSOLUTNO* deluje od 1995. godine. Rad asocijacije je zasnovan na konceptualno-medijskim evidentiranjima *realnosti* (svakodnevene, društvene, političke). *Asocijacija Apsolutno* je locirana u Novom Sadu, a deluje u različitim geografskim i medijskim kontekstima/prostorima. Rad *Asocijacije Apsolutno* je uspostavljen u okviru fenomena neokonceptualizma, a to znači uporednog rada sa konceptualnim istraživanjem konstituisanja društvene realnosti kao činjenice i fikcije kroz specificiranje medijskih (kompjuter, net, TV, video, štampa) komunikacionih kanala i njihovih primarnih i sekundarnih efekata na konstituisanje/konstruisanje društvene realnosti. Takva strategija (odnos koncepta i medija u društvu) i takve taktike (posebne procedure medijskih prikazivanja i posredovanja identiteta) ukazuju se u istočnoevropskom kontekstu kao strategije i taktike umetnosti u tranziciji. Ovde zamisao *tranzicije* znači preobražaj istočnoevropske umetnosti po uzorima na studije kulture (*culture studies*), drugim rečima, njihov rad jeste umetnički rad u doba medija i doba kulture, a to znači da produkcije umetnika nastaju kao specifikacije artefakata i njihovih ideoloških konstrukcija/rekonstrukcija kao fenomena (pojava, efekata, odnosa) unutar kulture u reorganizaciji od lokalnog u globalno sa svim demonstracijama naprsina globalnog. Primer takvog rada je instalacija *SERBEIKO* (2002), koja radi sa globalnim i lokalnim znacima identiteta, tj. identifikovanja i simbolizovanja vremena. Logotip japanske firme koja proizvodi satove SEIKO je vizuelno transformisan u natpis SERBEIKO. Globalni simbol merenja vremena (SEIKO) je transformisan u natpis za *apsolutno tačno (srpsko) vreme* za koji je iskorišćen TV sat koji se pojavljuje na početku TV dnevnika Radio televizije Srbije. Medijska igra (*game*) sa sistemima znakova merenja i označavanja vremena karakteristična je taktika suočenja globalnog i lokalnog kroz umetničke postupke koji tragove kulture koriste kao bazični materijal za konstruisanje pozicije, identiteta ili gledišta prema društvenim kriterijumima, odnosno uslovima identifikovanja. Zamisao merenja vremena je samo *simptom* kojim se suočavaju društvene simbolizacije Zapada i Istoka (globalnog i lokalnog).<sup>651</sup>

Ili, ako se uvede izvestan uporedni metod – može se reći da istorijska konceptualna umetnost šezdesetih i sedamdesetih, postmoderna neokonceptualna umetnost osamdesetih i ranih devedesetih, i umetnost u doba kulture devedesetih, početkom XXI veka imaju izvesne bitne sličnosti i neke preusmeravajuće razlike. Na konceptualno-kontekstualnom planu:

- a) istorijska konceptualna umetnost je autorefleksivna, analitička i proteorijska produkcija unutar visoke-ali-već -pozne modernističke umetnosti, koja za referenta uzima kritične, a to znači teorijske i političke, momente (funkcije, stadijume, efekte) visoke umetnosti sa gledišta visoko-(elitno)umetničkog i teorijskog rada,
- b) postmoderna neokonceptualna umetnost je alegorijska, intertekstualna ili dekonstruktivna i postteorijska produkcija unutar elitno-umetničkih svetova poznog kapitalizma, koja za referenta uzima masovnu, medijsku i popularnu kulturu sa gledišta masovne, medijske i popularne kulture u relaciji sa savremenim poststrukturalističkim i kulturalnim teorijama (identiteta, potrošnje, uživanja, represije, prikazivanja),
- c) umetnost u doba kulture je producentska (organizaciona, dizajnerska, menadžerska), zatim, materijalistička (medijska, institucionalna) i kulturalna (reprezentativna: prikazivačka, zastupnička) produkcija unutar heterogenih kulturalnih sistema, od sistema umetnosti, preko sistema masovnih medija, do sistema mikro ili makropolitčkih institucija artikulacije svakodnevice (fondacije, NGO, sistemi socijalne zaštite), koja za referenta uzima svakodnevicu sa gledišta studija kulture (*cultural studies*) i njenih aktivističkih i pragmatičkih horizonata – na primer, u onom smislu u kome Fiske piše: “Svjetovnost je mjesto krunske kulturalne važnosti jer je ona jedini teren na kojemu pučka kultura nastaje i stječe važnost. Kultura je obična, a običnost je visokoznakovita”.<sup>652</sup>

Na planu pojavnosti dela:

- (i) istorijska konceptualna umetnost vizuelno izgleda kao “antiumetnost”, a to znači kao ponuda fenomena koji ne izgleda kao tipični, uobičajeni ili normirani umetnički fenomen, na primer, tekst otkucan pisačom mašinom, izložen na mestu gde se izlaže rukom rađena uljana slika,
- (ii) postmoderna neokonceptualna umetnost vizuelno izgleda kao svet visokodizajniranih objekata masovne potrošačke i medijske kulture, a to znači kao ponuda fenomena koji pripadaju masovnoj i medijskoj kulturi, na primer, grafički dizajnirani plakati, serijski izvedeni objekti, neekspresivno izvedeni *komadi*, tehnomedijiski realizovane slike itd.,

651 Miško Šuvaković, “asocijacija APSOLUTNO”, u: “Umetnost postsocijalizma – epoha entropije i brisani sablasni tragovi”, iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–1990. – granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 185 i 192–193.

652 John Fiske, “Popular Culture”, iz: F. Lentricchia, Th. McLaughlin (eds), *Terms of Literary Studies*, Chicago, 1995, str. 335.



- (iii) umetnost u doba kulture vizuelno izgleda kao svet produkovanih informacijskih medijskih slika koji dokumentuju društvenu/kulturalnu realnost, a to znači kao ponuda fenomena koji pripadaju masovnom medijskom sistemu informisanja od televizije do interneta, na primer, medijski dizajnirani ekrani TV dnevnika ili drugih informacijskih sistema (CNN) koji prikazuju realne događaje ili koji u *videosferi kao ideosferi* rekreiraju ili simuliraju društvenu realnost kao realnost.

Mada, paradoksalno je da tržišni i izlagački sistem vizuelnih umetnosti u jednom trenutku svog *razvoja* preuzima dela istorijske konceptualne umetnosti, postmoderne neokonceptualne umetnosti i umetnosti u doba kulture, premešta ih iz njihovog primarnog konteksta samoodređenja i nudi ih kao dela visoke autonomne umetnosti. Drugim rečima, pokazuje se da subverzivni akti bivaju preneseni sa performativnog nivoa (što je najčešće nivo intencija umetnika) na nivo pokaznih ili poučnih ili kao estetskih primera subverzivnosti lokalizovanog i situiranog umetničkog dela unutar sistema umetnosti.<sup>653</sup>

\*\*\*

Centar za nove medije\_kuda.org je kolektiv posvećen novim tehnologijama, umetnosti, aktivizmu i politici. Centar je organizacija koja okuplja umetnike, teoretičare, medijske aktiviste, istraživače i publiku na polju informacijskih i komunikacijskih tehnologija (ICT), novih kulturalnih odnosa i društvene teorije.<sup>654</sup>

Aktivnost rada kuda.org je posvećena pitanjima uticaja elektronskih medija na društvo, na kreativnu upotrebu novih komunikacijskih tehnologija, na savremenu kulturalnu i društvenu politiku. Neke od glavnih tema su interpretacije i analize istorije i značaja informacijskog društva, potencijala same informacije i rasprostranjenosti njenoga uticaja na političke, ekonomske i kulturalne odnose u savremenom društvu. Centar za nove medije kuda.org otvara prostor za kulturu dijaloga, alternativne metode obrazovanja i istraživanja. Društvena pitanja, medijska kultura, nove tehnologije, politički aktivizam, umetnost, princip slobodnog softvera, su oblasti kojima se Centar\_kuda.org bavi.<sup>655</sup>

Karakteristično je da poslednjih godina dolazi do redefinisavanja *ontologije umetničkog* dela po uzoru na zamisao umetničkog dela kao *kritičke informacije* u konceptualnoj umetnosti šezdesetih i ranih sedamdesetih godina XX veka. Razlika je u tome što nova dela devedesetih godina bivaju realizovana saglasno medijskoj, tj. digitalnoj, masovnoj infrastrukturi *pozne* postmoderne, sa očekivanjima pozitivne mikrosocijalne projekcije političke korektnosti (životna sredina, lokalni običaji, logika ili represija svakodnevice, *prava* margine u odnosu na centar, pitanja roda, diskurzivne formacije identiteta, kooperativnost, uklopljenost). Ova *nova umetnost* se nalazi između kritike i apologije *društvene realnosti*, ona jeste sama konstitutivna ponuda realnosti kao imaginarnog i kao simboličkog zastupanja mogućeg *globalnog suživota* različitih rasnih, etničkih, klasnih, generacijskih, rodnih ili profesionalnih identiteta i njihovih nestabilnih odnosa.

Ali kako je došlo do *baš takve* ontologije umetničkog dela? Može se poći od modela koji su konstituisani u konceptualnoj umetnosti ranih i srednjih sedamdesetih godina. Na primer, Joseph Kosuth je sasvim eksplicitno postavio neizvesne pretpostavke koje su bile direktan napad na modernističku kanonizaciju autonomije umetničkog dela kao uspostavljene forme ili izraza individualnog stvaralačkog napora umetnika. Drugim rečima, institucionalne medijske, tj. digitalne, realizacije funkcije, konteksta i proizvodnje značenja unutar kulture postaju bitni aspekti umetničkog dela koje više nije zasnovano na konceptu i pojavnosti oblikovane, izvedene ili izražene čulne forme. Delo jeste, a to je ontološka odrednica, medijski poredak informacija – čak i ako je reč o digitalnom goblenu – kojima se predočavaju funkcije konteksta u proizvodnji društvenog značenja o problemima unutar postsocijalističkog (tranzicijskog), civilnog evropskog, liberalnog američkog ili postkolonijalnog destabilizovanog društva. Umetnost postaje *sonda* za testiranje i predočavanje kulture u njenim društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja. Jedna subverzivna, ali unutarumetnička strategija konceptualne umetnosti je u klimi novog preuređenja sveta posle raspada blokovske podele sveta postala važeća, dominantna i hegemonna umetnost predočavanja i konstituisanja privida društvene realnosti.

Prethodnim naznakama su izdvojena izvesna opšta svojstva istorije transformacija koja su dovela do *novog dela* u savremenim umetničkim produkcijama. U savremenim umetničkim produkcijama je teško u formalnom smislu razlikovati prezentaciju informacija o umetniku, samo umetničko delo i dokumente o umetnosti i kulturi. Postoji očito preklapanje

653 Miško Šuvaković, "Asocijacija APSOLUTNO", u: "Umetnost postsocijalizma – epoha entropije i brisani sablasni tragovi", iz: Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. – Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, str. 185.

654 *Divanik – Razgovori i intervjui o medijskoj umetnosti, kulturi i društvu*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2004; *Tetonik – Nova društvena ontologija u vreme totalne komunikacije*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2004; *Bitomatik – Umetnička praksa u vreme informacijske/medijske dominacije*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2004; Olver Resler, *Alternativne ekonomije, alternativna društva*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2005; Felix Stalder, *Open Cultures and the Nature of Networks*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2005; *Trajni čas umetnosti – Novosadska neoavangarda 60-ih i 70-ih godina XX veka*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2005.

655 "Centar za nove medije\_kuda.org", iz: *Izostavljena istorija / Omitted History*, Revolver, Frankfurt am Main, 2006, str. 132.

medijskih “upisa” umetnosti i “upisa” kulture u polju pogleda koji jeste, nužno, čitanje (dešifrovanje ponuđenih ili skrivenih, odnosno cenzurisanih, vizuelnim putem, posredovanih značenja). Košut je jednom sasvim precizno rekao da danas između Van Goghove slike i Van Goghove palete na kojoj je on mešao boje nema razlike, u oba slučaja je reč o objektima za kolekcioniranje. Kakva je razlika između rukom šivenog goblena i digitalnog goblena. Goblen je ručni rad. Digitalni goblen je medijski proizvod. Beskrajno širenje medijske funkcije se podudara sa preciziranjem ciničkog otklona. Delo zahteva objašnjenje. Objašnjenje je upućivanje u mogućnosti vizuelnog značenja. Drugim rečima, zahteva se konstrukcija referencijalnog odnosa između dela i mogućih referenata u kulturi. Vizuelni materijal bi bez teksta – političkog teksta ili podteksta – ostao nerazumljiv, arbitrarni “dokument” nekog vanumetničkog događaja na koji se umetničko delo i njegova prezentacija odnose. To znači da je umetničko delo uzorak iz *arhiva ili registra* informacija (diskurzivnih objekata) koje nije nužno posebno izdvojiti i identifikovati u odnosu na kulturu, odnosno, u modernističkom smislu prosuditi kao objekt autonomnog estetskog uživanja, uživljanja i razumevanja.

Svako od savremenih “dela” je izvedeno na modelima prezentacije “ideje” umetnika na način izveden iz istorijske konceptualne umetnosti: umetničko delo je intertekstualni i interslikovni poredak informacija u procesu resemantizacije aktuelnosti. Za razliku od *kritičkog idealizma* istorijske konceptualne umetnosti skraja šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, “teme” koje biraju savremeni umetnici ne pripadaju uskom domenu istraživanja umetnosti kao umetnosti i umetnosti kao izuzetnog ekscesa unutar kulture. *Nove teme* pripadaju širokom i otvorenom domenu *zastupanja* ili *brisanja* ili *premeštanja tragova kulture* (privatnost, javna kultura, popularna kultura, regionalizam, marginalnost, seksualnost, potrošnja, simulacije obećanja aktuelne kulture, odlaganje umetničkog, politička korektnost, izmirenje antagonizama, rat, užas svakodnevice, psihološka atmosfera “građanina”, rasne tenzije, malograđanski i potrošački fetišizam, ručni rad u domaćinstvu) unutar *samog informacijski konstruisanog sistema društvene realnosti* u epohi komunikacija. Najčešća predizajnirana nepreglednost i nekonsistentnost umetničkog dela nije slučajna omaška umetnika opsednutog svemogućom tehnologijom, već je namerni i željeni efekat šuma o svuda prisutnim metastazama medijske arbitarnosti. Reč je o situacijama u kojima umetnik (stvaralac, proizvođač) sada deluje kao *radnik u kulturi*, tj. arhivar i organizator *brisanih tragova* aktuelne kulture i njenih potencijalnih simulacija unutar diskursa umetnosti koji se resemantizuju u umetnosti na način semantizacije artefakta u masovnoj i popularnoj kulturi.

\*\*\*

Koncepti transformacije, transfiguracije ili reciklaže, odnosno rimejka (*remake*), prihvatljivi su u vremenu kada svaka istorijska i geografska tačka izgleda dostupna. Transformacijom se naziva preobražaj proizvoda na osnovu nekih protokolarnih pravila. Transfiguracijom se naziva *premeštanje* proizvoda iz konteksta u kontekst, pri čemu čin premeštanja vodi ka novom značenjskom i čulnom pojavljivanju tog proizvoda. Proizvod nema nepromenljiv identitet u svim mogućim svetovima, već menja identitet od mogućeg sveta do mogućeg sveta. Zamisao izvođenja *ready madea*, kako ju je postavio Marcel Duchamp, primarni je rad sa transfiguracijom postojećeg industrijskog proizvoda masovne potrošnje u, na primer, umetničko delo. Ali, transfiguracija se da prepoznati i kod *fetišista* koji jedan svakodnevni proizvod (cipele, donje rublje, pribor za ličnu higijenu) iznose iz njihovog konteksta svakodnevne upotrebe i postavljaju ga u prostor seksualnih opsesija, usredsređenja pažnje i uživanja. Reciklažom se naziva postupak *osvežavanja* ili obnavljajuće upotrebe industrijskih proizvoda koji su prošli kroz prakse razmene i potrošnje. Reciklaža je dodatni rad koji čini da se *ono* što je potrošeno u objektom ili receptivnom smislu ponovo postavi u svet kao proizvod. Reciklaža je očigledni primer obnavljanja *pojezisa* koji tada jedino i jeste praksa. *Pojezis* koji se ponavlja postaje praksa, ali, da li to postaje zbog ponavljanja ili zbog otuđenja od prvobitnosti produkta koji je još, hipotetički, povezan sa prirodom? Reciklaža je namerni ljudski rad koji od proizvoda ljudskog rada stvara ponovo interesantni ili privlačni proizvod, bez pozivanja na autentičnost i prvobitnost. Reciklaža na mestu otuđenja ukazuje na funkcije *sećanja*, pa čak i *sentimentalnosti*. Rimejk je praksa obnove teme ili žanra, odnosno, bilo kog značenjskog aspekta umetničkog dela, sveta umetnosti ili *intervala* istorije umetnosti. Dok se reciklažom obnavlja ono što će kao “objekt” biti privlačno, rimejkom se ponavlja značenje i značenjsko dejstvo prošle umetnosti u nekoj aktuelnosti.

Izvesna lokalna društvena/kulturalna mesta imaju svoje *traume*. Jedna od *trauma* moderne novosadske kulture su politički obračuni sa neoavangardnim umetnicima (grupe *Januar*, grupe *Februar*, Grupe *KÔD*) na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine. Izvesni događaji su i dalje netransparentni. Kako se suočiti sa tim da je logika političkog obračuna u umetnosti, karakterističnog za totalitarni ili umereno-totalitarni sistem realnog socijalizma, moguća i danas u tranzicijskom postsocijalizmu i prividno liberalnom društvu?

Reč je o reciklaži jednog pisma. Reciklaža pisma grupe *FEBRUAR* “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti”<sup>656</sup> (1971), na početku XXI veka, politički je akt prizivanja traume iz prošlosti i, svakako, testiranje aktuelnosti. Reciklaža je izvedena tako da je “pismo” pretvoreno u *komad*, tj. da je “tekst pisma” postavljen kao *delo*. S jedne strane, reč je o

656 Grupa za nove umetnosti FEBRUAR, “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti“, iz: *Izostavljena istorija / Omitted History*, Revolver, Frankfurt am Main, 2006, str. 128–129.



Tadej Pogačar, *Priče o dva grada*, 2001.



Tadej Pogačar, *Kraljevi ulice*, 1996.



Tadej Pogačar, *West Side Story/Afrika*, 1994.

prizivanju mogućnosti da *underground* produkcije kasnih šezdesetih postanu “umetnička dela” u prvoj deceniji XXI veka. S druge strane, reč je o suočenju sa specifičnim istorijskim *idejama* prenesenim u novo vreme i sa njihovim dejstvom u aktuelnosti. Nije reč o čulno-pojavnom dejstvu medija, već o konceptualnom provociranju značenja ideologije: od kulturalne politike do borbe za preživljavanje, tj. oblikovanje *samog života*. Reč je o poništavanju *golog života*. Pri tome, umetnici koji sprovode reciklažu zauzimaju kritičnu poziciju kustosa. Oni pokazuju kako se kustoska praksa, kada umetnik instrumentalizuje kustoske protokole i procedure, pokazuje kao način proizvodjenja dela od razmenjivih stvari umetnosti.

### O parazitskim projektima i realizacijama Tadeja Pogačara

Danas su stvari u umetnosti jednostavne, direktne i jasne. Nema iluzija. Umetnost, danas, nije moguća kao umetnost radi umetnosti (*l'art pour l'art*) ili kao umetnost kao umetnost (*art as art*) ili kao “umetnost kao ideja kao ideja” (*art as idea as idea*). Umetnost nije istoricistički usmerena ka velikom cilju (estetskom ili političkom) kao u istorijskom modernizmu,<sup>657</sup> ali nije ni eklektički egzotično rasuta i decentrirana u *samom uživanju* kao u postistorijskoj potrošačkoj postmoderni.<sup>658</sup> Danas su stvari u umetnosti društveno konkretne,<sup>659</sup> kulturalno referencijalne<sup>660</sup> i umetnički realističke. Postoji ontološki odnos između umetnosti i realnog. Međutim, umetnost nije ogledalna predstava (*representation*) sveta, ona jeste zastupnik ili sonda “umetnikove akcije” unutar sveta koji jeste nova-ili-druga *priroda*. Ovde reč “priroda” označava mnogostrukost kulture, tačnije, mnogostrukost efekata borbe za moć unutar kulture i društva. U XIX veku i prvoj polovini XX veka to je bila *klasna borba* između klase kapitalista i radničke klase. U drugoj polovini XX veka to je bila borba između politički suprotstavljenih blokova (realsocijalističkog Istoka i kapitalističkog Zapada) u simetričnoj podeli sveta (uticajnih sfera). Danas je to borba između neuporedivih “centara” i “margina”:

- u pojedinačnom (lokalizovanom) društvu,
- u samoj kulturi kao novoj prirodi,
- u privatnoj ili javnoj umetnosti komunikacije,
- u globalnoj politici,
- u lokalnoj ili globalnoj ekonomiji,
- u raspodeli moći unutar svakodnevice,
- u proizvodnji, razmeni i potrošnji vrednosti (informacija, uticaja, uživanja).

Efekti te borbe su, zapravo, “razlike” (*différence*: u prostoru) i “razlike” (*différence*: odlaganja u vremenu) svake pojedinačne ili globalne “margine” i “centra”. Svako pojedinačno društvo na mikroplanu – rasnog, etničkog, polnog, ekonomskog ili političkog – konstruiše se i rekonstruiše kroz borbu margine i centra. Globalno planetarno društvo se na makroplanu konstituiše i rekonstituiše u borbama između margine i centra, stabilnog odnosa margine i centra ili nestabilnog ili relativnog odnosa margine i centra, stvarnog centra i fikcionalnih produkcija centara. Borba je dramatična i bespoštedna. Ta borba ne ispušta iz svog *olujnog* polja ni privatnost ni javni život, ni umetnost ni proizvodnju materijalnih vrednosti, ni rađanje ni smrt, ni uživanje ni patnju, ali ni posedovanje ni davanje.

Danas, u novoj Evropi ne postoji čvrsta granica između umetnosti sa Istoka i umetnosti sa Zapada kao u doba hladnog rata ili, čak, poznog realsocijalizma. Ali, ne postoji ni jedinstveno integrativno *polje* nove evropske umetnosti. Postoje, međutim, integrativne funkcije i očekivanja od umetnosti da bude umetnost u funkciji nove beskonfliktne evropske kulture. Istovremeno, zapažaju se sasvim različite i neočekivane borbe između lokalnih paradigmi margine -naspram-centra i transkontinentalnih (transnacionalnih) strategija suočenja globalnih margina i centara sa obećanim nomadizmima. U tim borbama se izdvajaju dve sasvim nove umetničke prakse:

- (i) prva praksa gradi statičnu konceptualno-medijsku apologiju aktuelnoj novonastajućoj kulturi, nužno zadatoj kao “drugoj prirodi” i uspostavlja nekakav neokonceptualistički medijsko-apologetski realizam koji “zamrzava” i “održava” zatečeno kolektivno (društveno, kulturalno) stanje – to je umetnost koja se metaforično može nazvati **ABSOLUTE ZERO**<sup>661</sup> i

657 Clement Greenberg, “Modernist Painting”, iz: Francis Francina, Charles Harrison (ed), *Modern Art and Modernism: A critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986, str. 5–10.

658 Achille Bonito Oliva, *Transavangarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

659 Umetnost tematizuje, vizualizuje, rekonstruiše, simulira i citira kulturu.

660 Umetničko delo je postavljeno kao referencijalni medijski tekst (instalacija, video, fotografija) koji ima reference u svetu (društvu, kulturi, odnosno istoriji-geografiji-rodu, odnosno moći-margini-centru).

661 APSOLUTNA NULA je, u fizici, temperatura od 0° Kelvina ili – 273° Celzijusa na kojoj je stanje entropije jednako nuli.

- (ii) druga praksa proizvodi akciono-konceptualni poremećaj-iskliznuće i sprovodi kritiku i subverziju *nove kulture* koja se ne doživljava kao nužno data i fatalno neizbežna *druga priroda*, već se uspostavlja kao praksa konceptualno-akcionog bihevioralnog realizma koji “odmrzava” (izmešta, provocira, dovodi do ivice, proklizava) zatečeno stanje društva i kulture – to je umetnost koja se metaforično može nazvati *ABSOLUTE ONE*.<sup>662</sup>

Umetnički rad Tadeja Pogačara (1960) se odvija, već tokom osamdesetih i devedesetih godina, na način umetnosti akcije i poremećaja zatečenosti sveta-kao-kulture. Njegov rad jeste *fenomenalizacija* odmrazavanja zatečenog sveta i njegovog otkravljujućeg premeštanja koje treba da otkrije prelaz od *stanja ABSOLUTE ZERO* ka *dogadjaju ABSOLUTE ONE*. Zato on sasvim precizno kaže:

Poruka projekta *ABSOLUTE ONE* jeste da (u umetnosti) ima (neke) akcije, koja ne pristaje na stanje stvari (u ekonomiji i politici – globalizam), nego insistira na konstrukciji različitih (transformacijskih) paralelnih mreža, modela, strategija, institucija.<sup>663</sup>

Njegove konstrukcije različitih (transformacijskih i transfiguracijskih) paralelnih mreža, modela, strategija i institucija uspostavljaju se oko *politike parazitizma*. Njegova *politika parazitizma*, u njegovom delovanju, dobija sasvim različite moduse:

- parazitiranja institucija u kulturi: muzeja, laboratorije, ureda, *sexy shopa*, porodičnog stana,
- parazitskog oblika ponašanja u društvu: javnog parazitizma u odnosu na javne institucije, privatnog parazitizma u odnosu na privatne-svakodnevnne načine života (jedinke, porodice, društvene grupe, institucije) ili ni-privatnog -ni-javnog parazitizma marginalnih grupa (beskućnici, prostitutke, *sex workersi*, slučajni prolaznici, činovnici, hostese, kustosi, urednici),
- parazitiranja umetničke prakse: preuzimanja postojećeg sveta koji se premešta iz stabilnog stanja bez entropije (nekakva društvena i građanska normalnost i normiranost) u kritično i entropijsko stanje (stanje u kome umetnost postaje akcioni činilac otkrića i pokaznosti užasa društvene funkcionalne, utilitarne i bezbednosne normalnosti proizvodnje, razmene i potrošnje identiteta, vrednosti, uživanja, racionalnosti, svakodnevce, zajedništva ili individualnosti).

Pogačarev parazitizam je i suptilna dekonstrukcija horizonta svakodnevce i gruba provokacija društvenih sistema uspostavljanja centra, dominacije i moći u svakodnevici, u umetnosti, u društvu. *Politika parazitizma* vodi ka ospoljenju *tamnih strana* ljudske egzistencije. Zapravo, *politika parazitizma* vodi ka onim cenzurama koje centrirana velika moć društva uspostavlja i sprovodi da bi se uspostavila, održala i sačuvala regulativna *normalnost* svakodnevnog individualnog i društvenog življenja. Svi oni koji se ne uklapaju u takvu igru *normalne* i *normirane* svakodnevce bivaju smešteni na marginu. Ali, da li je takva margina zapravo kamuflirani istiniti centar društva i društvene svakodnevce, koji pokazuje i otkriva sve o centru, o moći, o dominaciji? Da li je margina akumulirana trauma velikog i moćnog centra svakog društva? Kako se tu pojavljuje umetnikov novi parazitizam?

Parazitizam jeste koncept ponašanja i delanja umetnika. Ali, parazitizam je i praksa realizacije ponašanja i delovanja umetnika u konkretnoj istorijskoj i geografskoj kulturi sa *stvarima* koje su upravo i baš iz te pojedinačne okružujuće konkretne kulture. Parazitizam jeste strategija trenutnog naseljavanja i upotrebe<sup>664</sup> specifične kulture (institucije, antiinstitucije, društvene situacije). Trenutno naseljena ili parazitirana kultura (muzej, porodica, ured, prihvatilište, *sexy shop*) postaje “poligon” (uzorak, pokazni model ili orijentaciona mapa) umetničkog čina (umetničkog pasivnog nasilja i antinasilja) nad poretkom društvene normalne i represivne svakodnevce. Umetnik istražuje konkretno društvo i reakcije tog društva na parazitski napad umetnika, na njegovo naseljavanje, prožimanje, prodiranje u tkivo (*le chair*) sveta kao ljudskog sveta. Pogačar o konceptu parazitizma piše sledeće:

U ekologiji parazitizam definišemo kao međusobni odnos dve ili više vrsta, gde jedan (gost) energetski iskorišćava drugog (domaćin). Domaćin nudi gostu hranu, enzime, kiseonik itd., a istovremeno suprotstavlja mu razne sisteme odbrane. Među njima postoji nekakvo stanje napetosti. Gost pokušava prekinuti taj rat novim oblicima povezivanja sa domaćinom. (...) Neposredna okolina parazita, posebno vrsta koje su tokom celog života parazitske, jeste telo domaćina: telo je za parazita spoljašnja okolina. Ta inverzija “unutrašnjeg” i “spoljašnjeg” je element koji je zanimljiv za praksu Novog parazitizma. (...) Novi parazitizam se po svojim postupcima u osnovi razlikuje od mehanizama parazitizma u prirodi, a neki modeli ostaju zanimljivi za

662 APSOLUTNA JEDINICA je ono suprotno stanje u odnosu na Kelvinovu apsolutnu nulu kada je stanje entropije jednako nuli. APSOLUTNA NULA je kritično stanje entropije, nestabilnosti, pokreta i premeštanja.

663 Iz pisma koje mi je Tadej Pogačar uputio sredinom februara 2001. godine.

664 Ovde zamisao “upotrebe” istorijski duguje Duchampovoj koncepciji *ready made*-a kao upotrebe vanumetničkih objekta u umetnosti kao umetničkih “dela”. Ova zamisao je kod Pogačara razvijena do *životne aktivnosti* (pojam poznog Ludwiga Wittgensteina) upotrebe sveta koji on kao parazit počinje da nastanjuje, u kome prebiva i ne delajući dela.

delovanje u socijalnom i društvenom okruženju. (...) Zbirnom sintagmom *Novi endoparazitizam* nazivamo projekte za koje je tipično da se “ugnezde” u različite institucije (muzeji, škola) i pomoću unutrašnjih elemenata na lokaciji (informacijski sistemi, arhitektura, istorijski i socijalni kontekst, artefakti, tekst itd.) omogućće novo razumevanje i komunikaciju.<sup>665</sup>

Pogačarov umetnički i politički postupak je određen obrtom od biopolitike ili eko-politike u teoriju i praksu umetničke ili kulturalne *politike parazitizma*. Njegova *politika parazitizma* je nova *para*<sup>666</sup>-*ekološka strategija* unutar umetnosti koja direktno radi sa tkanjima (*textus*) i tkivima (*le chair*) istorijske i geografske kulture i društva. Time se jedna *regulativna forma egzistencije prirode*, kakav je parazitizam, u prirodnom eko-okruženju premešta, preobražava i razvija kao transgresivna forma egzistencije kulture. Pogačareva *politika parazitizma* nije sasvim kritička, ali ni potpuno zavodnička, već je transgresivna. Njegova *politika parazitizma* nije sasvim “kritička” u smislu kritičke teorije društva i umetnosti Benjamina, Adorna ili Habermasa, odnosno kritičke umetnosti ranih poststrukturalista okupljenih oko časopisa *Tel Quel* ili konceptualnih umetnika okupljenih oko časopisa *Art-Language*. Ona nije kritička zato što ne deluje u skladu sa intencijama pozitivnog dijalektičnog obrta negativnog zatečenog stanja društva (umetnosti) u pozitivno (idealno, nadano) događanje društva ili umetnosti. On ne radi sa dijalektičkim već sa regulativnim i deregulativnim mehanizmima para-eko-sistema, kakav je parazitski nastanjena kultura. Njegova *politika parazitizma* nije potpuno zavodnička u smislu “simulacijskih postsituacionističkih teorija” Baudrillarda i njima odgovarajućih umetničkih strategija američke neokonceptualne umetnosti (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince). Ona nije sasvim zavodnička zato što ne deluje u skladu sa intencijama negativnog antidijalektičkog prizivanja i osvajanja kroz ponudu fascinirajućeg i privlačnog objekta<sup>667</sup> požude (želje, posedovanja, ogleđanja, fetišizma). Zapravo, Pogačar ne radi sa donžuanovskom performativnošću<sup>668</sup> jer ne zavodi drugog pojedinca svojim ponuđenim objektnim efektima. On napada, kritikuje, zavodi i, konačno, nastanjuje formalnu ili neformalnu instituciju u procesu društvene regulacije i deregulacije egzistencije. On kritiku kao *obrt* i zavođenje kao *prisvajanje* (odnosno osvajanje, zadobijanje) zamenjuje nastanjivanjem i parazitskim odnosom prema domaćinu (pre svega formalnoj ili neformalnoj instituciji). Drugim rečima, Pogačar kao umetnik ne radi sa izdvojenim *objektima želje* ili *fetišima kulture*, već sa materijalnim *kontekstima* i materijalnim *institucijama* u kojima se želja formuliše, pokazuje, nudi, razmenjuje, realizuje, troši i postaje osnova centriranja i decentriranja (regulacije i deregulacije) društvene moći. On radi sa paraekološkim, zapravo, eko-kulturološkim sistemom kontekstualizacije objekta želje. On ne radi sa samim objektom želje. On jeste neka vrsta fabričkog nadzornika, *muzejskog kustosa*, *makroa* ili *osvajaća društvenih prostora* u igri *politike parazitizma*. On pokazuje kroz strukturu i funkcije institucija, koje njegovo telo (*body-mind*) trenutno nastanjuje, kritična mesta i uokvirenja (*framing*) želje i moći, odnosno centra i margine moći u kulturi i društvu. Umetnost tu jeste samo sredstvo: “materijalni aparat”<sup>669</sup> nastanjivanja, osvajanja, koegzistencije, dekonstrukcije i uništavanja ili održavanja *domaćina*.

Pogačareva *politika parazitizma* je sporo i dugo vremena uspostavljena i razvijana u njegovom umetničkom radu.<sup>670</sup> On je započeo sa anonimnom i ironičnom modnom revijom izvedenom na gradskom đubrištu u blizini Ljubljane 1979. godine. Izvodio je anonimne akcije (*Obisk I* iz 1981. i *Obisk II* iz 1992) u muzejima u kojima je provocirao svoj odnos prema umetničkim delima i drugim muzejskim artefaktima. Na primer, u Prirodoslovnom muzeju je izveo složenu akciju bez publike *Obisk II* koju su činile akcije meditacije sa mamutom, spajanje sa jelenom i hranjenje medveda. U akciji *Putujući globusi* (1990) dva školska crna globusa postavljao je kao javne skulpture. Projekat *Laboratorium I* (1993) je izveden kao instalacija u intimnim prostorima koje javnost nije mogla da percipira direktno. Izveden je jedan eksperiment u tajnosti. Informacije o eksperimentu su kasnije komunicirane posredstvom tekstova i izabrane dokumentacije. Projekt *Istorija umetnosti – kroz telo* (1994) izveden je sa inventarom zbirke Muzeja novije istorije u Ljubljani. Aranžmanom inventara napravljena je jedna fiktionalna istorija umetnosti kao istorija društvenog tela. Akcija *Kraljevi ulice* (1996) izvedena je na ulicama, sa beskućnicima koji su uvedeni u igru umetnikovog ulaženja i intervanisanja u svetu beskućnika. Na internacionalnoj izložbi *After the Wall* (Štokholm, 1999–2000) Pogačar je izložio presto i na prestolu jednu štokholmsku beskućnicu. O ovom radu se pričalo, u kuloarima istoričara umetnosti i kustosa,

665 Tadej Pogačar, “P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti in novi parazitizem”, u: *Svet umetnosti / Teorije razstavljanja*, SCCA, Ljubljana, 1998, str. 49–51.

666 O funkcijama prefiksa “para” videti: David Carroll, *Paraesthetics. Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, London, 1987.

667 Misli se na Lacanovu teoriju objekta malo a (*petit a*). Objekti Shermanove, Krugerove ili Princa jesu takvi objekti želje preneseni iz sveta masovne potrošnje u svet umetničkih medijskih spekulacija.

668 Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993.

669 Zamisao “aparatusa” je upotrebljena u smislu koji je definisao Louis Althusser “Ideologija ima materijalnu egzistenciju”, u spisu “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, iz: Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1994, str. 125.

670 Videti: katalog *Umetnost zgodovine – skozi telo*, Muzej novejšje zgodovine i The P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art, Ljubljana, 1994; katalog *Tadej Pogačar*, ifa-Galerie, Berlin, 1995; katalog *Laboratorium I (Journal for Anthropology and New parasitism vol. 2 no. 1–2)*, Likovni salon Celje i The P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art, 1995; katalog *Kralji ulice (Journal for Anthropology and New parasitism vol. 3 no. 1)*, The P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art, 1996; katalog *Home stories (Journal for Anthropology and New parasitism vol. 4 no. 2)*, The P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art, Ljubljana, 1999.

da je Pogačaru bilo teško, gotovo nemoguće da u Štokholmu pronade beskućnika/beskućnicu. Projektom *Home stories* (1999) istraživao je i demonstrirao specifičan mikrodrštveni parazitski odnos domaćina i njegovog gosta – umetnik je neko vreme živeo kao gost u stanu umetničkog kritičara itd... Krajem XX i početkom XXI veka Pogačar je počeo da radi sa parazitskim funkcijama i strukturama *sex workersa*. Njegova pažnja se preusmerila na materijalne aparature ekonomije želje unutar društvenih infrastrukture.

Ove, sasvim kratke, naznake i indeksacije o Pogačarevom radu ukazuju na specifičan dišanovski karakter njegove *parazitske politike* i njegovog aktivno-pasivnog<sup>671</sup> akcionizma. Zapravo, Pogačarev rad može da posluži kao “prošiveni bod” (*point de capiton*) koji omogućava da se istorija umetnosti XX veka čita kao istorija parazitskih odnosa umetnika i institucije. Svakako, ovde je reč o onoj izuzetnoj liniji u umetnosti koju započinju Eric Satie i Marcel Duchamp uspostavljanjem novog statusa umetnika dendija koji ne stvara nova umetnička dela, već posmatra i osluškuje svet i nekakvim minimalnim intervencijama označavanja i preoznačavanja resemantizuje i devizualizuje njegove pojavnosti/prisutnosti. Sama kultura je postala objekt umetnikovih intervencija, njegovih parazitskih nastanjanja i upisa, odnosno premeštanja između privatnog i javnog, marginalnog i dominantnog. Pogačar je umetnik koji postupak *ready madea* prihvata od Duchampa i duchampovske tradicije. Postupak *ready madea* redefiniše od rada sa *vanumetničkim objektima* (Marcel Duchamp) ili rada sa *jezičkim tragovima kulture* (Jasper Johns, Art&Language, Joseph Kosuth) ili rada sa *fikcionalnim/fantomskim mikro ili makroinstitucijama* (Duchamp, *Société Anonyme*; Andy Warhol, *Factory*; Marcel Broodthaers, *Museum of Contemporary Art*; Joseph Beuys, *Free International University*; Kosuth i serija izložbi nastala na preuređenju muzejskih arhiva, na primer, izložbe o Ludwigu Wittgensteinu i Sigmundu Freudu).<sup>672</sup> Umetnik konstruiše (uspostavlja), produkuje (organizuje), transfiguriše (premešta) ili nastanjuje (parazitira) instituciju koja je okvir njegovog delovanja u trouglu “umetnosti”, “kulture” i “društva”. Nastanjena institucija nije postala umetničko delo već okvir (*context, frame*) u kome je moguća umetnikova akcija i time preobražaj *stanja* ABSOLUTE ZERO u *dogadaj* ABSOLUTE ONE.

U slovenačkoj umetnosti avangarde, neoavangarde i postavangarde<sup>673</sup> karakteristično je uspostavljen i razvijen fenomen rada umetnika sa institucijom kao uzorkom kulture i društva. U istorijskim avangardama dvadesetih godina, konstruktivistički vizuelni (August Černigoj) i teatarski (Ferdo Delak) umetnici pokušavali su da naruše autonomiju umetnosti i da umetnost uvedu u životne tokove društvene i klasne borbe. Umetničko delo je bilo polazište za intervenciju izvan umetnosti i revolucionarno-utopijski preobražaj društva. U neoavangardama i konceptualnoj umetnosti šezdesetih godina članovi grupe OHO su stvorili konceptualnog čoveka, koga su nazvali “OHO čovek” i koji je sabirao ili sintetizovao karakterne i psihološke crte pojedinih članova OHO grupe. Zatim, iz grupe OHO je nastala, početkom sedamdesetih godina, Komuna u selu Šempas, na slovenačko-italijanskoj granici. Komuna je delovala kao egzistencijalni i metafizički organizam konkretno-utopijskog povezivanja i prožimanja prirode i kulture. U postmoderni, zatim, sa nastankom retrogarde, oformljen je pokret *Neue Slowenische Kunst* koji je uspostavljen kao nekakav parainstitucionalni antiutopijski sistem umetničkih grupa koje su međusobno bile koordinirane u svojim akcijama u domenu muzike (*Laibach*), slikarstva (*Irwin*), teatra (*Rdeči Pilot*), dizajna (*Novi Kolektivizam*) itd. Pri tome, samoorganizacija i samoinstitucionalizacija pokreta NSK bile su direktna konceptualno-umetničko-politička praksa koja je u istu ravan postavila delo (umetničke produkte pojedinih grupa) i samu organizaciju grupa i pokreta kao “umetničkog fenomena”. Pokret NSK je u jednom času projektovao i realizovao fikcionalnu ili virtuelnu državu sa svim bitnim institucionalnim pojavnostima (pasoš, državljanstvo, marke, diplomatska predstavništva, armija). Zatim, Marjetica Potrč je nakon eklektične postmodernističke faze počela da izučava i dokumentuje ili rekonstruiše gradske urbanističke sisteme i katastrofičke (entropijske) pojave u takvim sistemima. Ona se bavila umirućim gradovima. Marko Košnik je uspostavio fikcionalno-aktivistički *Inštitut Egon Marš*, koji se bavi telesno-kibernetiskim artikulacijama mikro ili makroegzistencijalnih i bihevioralnih sistema. Marko Peljhan je razvio fikcionalnu paranaučnu laboratoriju *Mikrolab*, koja je umetnički simulakrum naučne laboratorije. Mnogobrojni net-artisti u devedesetim rade sa informacijskim-mrežnim sistemima, na primer, Vuk Ćosić ili Igor Štrohmajer...<sup>674</sup> Upravo u takvoj istoriji “sistema” kao područja (teritorije bez teritorije) nastaju umetničke intervencije, akcije i *parazitska politika* Tadeja Pogačara. Njegove akcije nastaju u rasponu od lažne modne revije, preko laboratorije i muzeja, do prihvatilišta za beskućnike ili *sexy shopa*. On jeste “univerzalni parazit” koji se pojavljuje u sasvim pojedinačnim, fragmentarnim i

671 Gotovo zenbudistički se može reći za Pogačara da “deluje ne delujući” i da “ne deluje delujući”. Možda je ovo prava definicija *politike parazitizma*.

672 Videti: Thierry de Duve (ed), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax NS, 1993; Martha Buskrik, Mignon Nixon (ed), *The Duchamp Effect (Essays, Interviews, Round Table)*, The MIT Press, Cambridge, 1996; Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, 1988; Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.

673 Tomaž Brejc (ed), *OHO 1966–1971*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 1978; Eda Čufer (ed), *NSK Embassy Moscow*, Obalne galerije Piran, 1992; Marjetica Potrč, “Dva eseja o zgrajenih katastrofah”, *M'ars* št. 3–4, Ljubljana, 1997, str. 29–48.

674 Videti: “Inventura devedesetih” (temat), *Maska* št. 5–6, Ljubljana, 1999.

specifičnim uslovima i okolnostima regulacije i deregulacije staništa, prebivališta, institucija, antiinstitucija, ..., odnosno kulture kao celine.

Na primer, umetnički i kulturalni kontekst *politike novog parazitizma* demonstriran je na *Venecijanskom bijenalu* 2001. godine.<sup>675</sup> Taj kontekst reguliše i dereguliše “konstruktivna i aktivistička delatnost umetnika”.<sup>676</sup> Metaforično govoreći, Tadej Pogačar uspostavlja događaj koji možemo nazvati ZERO ONE. Umetnik se obraća “parazitskim” i *marginalnim* grupacijama (prostitutke, *sex workersi*, sindikati prostitutki) u odnosu na veliku internacionalnu manifestaciju umetnosti kakav je *Venecijanski bijenale*. Centriranje moći aktuelne umetnosti i decentriranje marginalnog ili skrivenog “seksualnog rada” obrazuju konceptualno i aktivističko “jezgro” njegove umetničke akcije. On strateški povezuje odnose javnog, privatnog i tajnog društvenog ponašanja, odnosno, on pribegava akciji i akcionizmu kojim demonstrira parazitsko naseljavanje “ekonomskih” i “političkih” sistema tajnog ponašanja (odnos sa prostitutkama, *sex workersima*), privatnog bivanja (biti u Veneciji turista, umetnik, gledalac, posetilac javnih i tajnih znamenitosti) i javnog demonstriranja (parazitska upotreba umetnosti kao *ekrana* na kojem se projektuju parazitski regulacioni i deregulacioni odnosi, kontekstualizacije i dekontekstualizacije “tajnog”, “privatnog” i “javnog”). Parazitizam jeste način naseljavanja Venecije u doba *Venecijanskog bijenala* kao ekološke sredine. Simbioza jeste ulazak u “igre” seksualnog strukturiranja društvenog kao *eko-sistema* kulture i preuzimanje njegovih tajnih, privatnih i javnih pojavnosti (oblika, kretanja, prisutnosti, odlaganja).

### Umetnost i mašine bola/smeha ili užasa/uživanja: Zoran Todorović

Zoran Todorović (1965) je uspostavio složenu i kontroverznu umetničku praksu istraživanja i izvođenja kritičnih (graničnih, transformacionih, provokativnih) odnosa umetnosti, nauke i mikropolitika u odnosu na ljudsko telo, i to ljudsko telo u savremenoj kulturi arbitrarnosti (nemotivisanih odnosa), alijenacije (nepostojanja integrativne sile) i apsorpcije (uvlačenja tela u sistem naučnih i političkih moći).<sup>677</sup>

Todorovićev rad u umetnosti, kao konstrukciji mikrokulture, je istraživački, jer on prolazi kroz faze iniciranja, konceptualizovanja, kontekstualizovanja, artikulisanja i izvođenja unapred sasvim nepredvidivih procesa (situacija, događaja, radova). On se bavi kritičnim odnosima umetnosti, nauke i mikropolitika, jer provocira otvorene, nestabilne i, često, opasne (povređujuće, smrtonosne) simptome uređenja individualnog i društvenog polja egzistencije i biheviornosti. Reč je o otvorenim simptomima jer uključuju mogućnosti nepredvidivosti. Ta nepredvidivost, koja se dešava u prividnoj predvidivosti poštovanja naučnih i tehničkih procedura, temeljni je efekat pokretanja mehanizama *opasnog* (rizičnog, zastrašujućeg, fatalnog) kao provokacije društveno prihvatljivog, normalnog ili kao prirodnog. On u prividnoj izvesnosti naučnih *koraka* obećava neizvesnost egzistencijalnog suočenja konkretnog tela sa obuhvatajućim i nevidljivim sistemom. On nam nudi mogućnost sticanja iskustva straha, nesigurnosti i, svakako, groze. Reč je o opasnim umetničkim delima kao biopolitičkim simptomima, jer su učesnici u istraživanju izloženi potencijalnoj, stvarnoj ili fikcionalnoj opasnosti (povredi, transformaciji tela ili telesnih sposobnosti, prekršaju uobičajenih normi društvenog izvođenja tela itd.). Umetnost je za Todorovića *izuzetni poligon* istraživanja i smeštanja različitih objekata, situacija ili događaja u preglednu formu očekivanja decentriranog iskustva (kao znanja o iskustvu opasnosti, bola, telesne promene ili izlaganja vladanju nad telom), ali ne i estetskog doživljaja. On izvodi biopolitički eksperiment u mikrokulturi, oslanjajući se na legitimnost umetnosti. Njegov rad je postestetski. Na primer, kada mikrokameru smešta u vaginu striptiz igračice,<sup>678</sup> on poništava “ideju” striptiza da se nudi idealno-falusno<sup>679</sup> telo kao objekt vizuelnog ili čak haptičkog uživanja u telu žene-objekta i nudi izmeštenost od estetsko-erotskog ka pornografsko-organskom. To je mesto nelagodnosti, pri čemu pornografsko ne treba shvatiti u smislu moralne kategorizacije, već u smislu namere da se jedan “detalj”<sup>680</sup> tela centrira do njegove opscene prisutnosti koja nema legitimitet “mesta za uživanje pogleda”, već *organa* koji provocira pogled i onemogućava pogledu da sklizne u “nevino” građansko uživanje u idealizovanom erotskom telu-kao-objektu želje. On pomera pogled sa objekta za gledanje na pogled koji je gledan od “organa” i mesa.

Nauka i tehnologija su za Todorovića složeno mnoštvo istorijskih, aktuelnih ili futurističkih procedura, konteksta, institucija, efekata i, svakako, znanja, koji se mogu premestiti iz svog bazičnog okvira (pozitivne naučne svrhe i smisla) u područje neizvesnog rada i izvođenja i pozitivnih i negativnih mogućnosti produkcije mikrorealnosti i fizioloških, anatomskih, subjekatskih i društvenih reakcija na njih. Njegov rad ima odlike mikropolitike jer je političan, a to znači

675 Aurora Fonda, *Vuk Ćosić, Tadej Pogačar i 0100101110101101.org*, Galeria D'Arte – Paviljon Republike Slovenije, Venezia, 2001.

676 Iz pisma koje sam primio od Tadeja Pogačara, februar 2001.

677 Zoran Todorović (ed), *Materijal Energija*, autorsko izdanje, Beograd, nedatirano; Ješa Denegri, “Zoran Todorović” (1997), iz: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, SKC, Beograd, 2003, str. 344–346.

678 Miško Šuvaković (ed), *Sintakse smrti*, Art TV, Beograd, 2001, str. n.n.

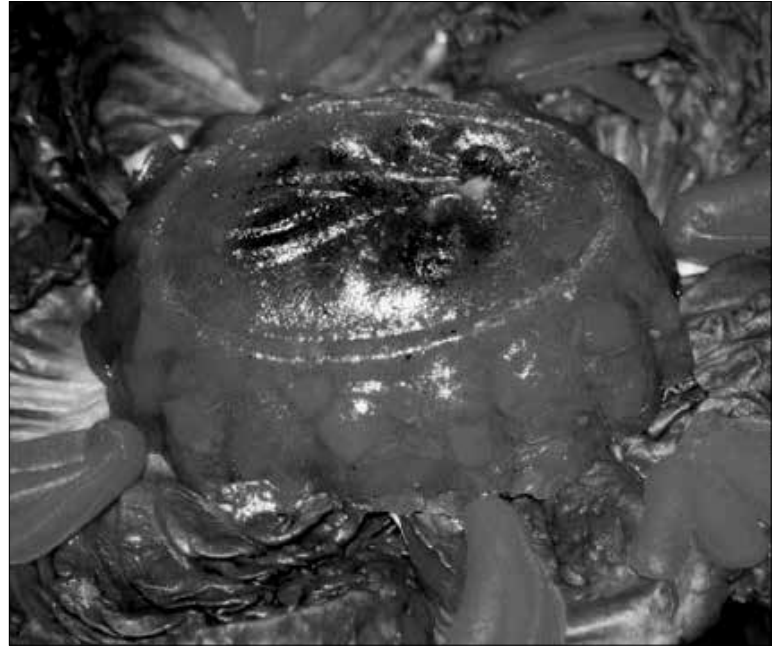
679 Žan Bodrijar, “Striptiz”, iz: *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991, str. 121–126.

680 Žan Bodrijar, “Ritualni transparenije”, iz: *Drugo od istoga – habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 28.





Zoran Todorović, *Nevesta*, 1998.



Zoran Todorović, *Asimilacija 2*, 2002.



Zoran Todorović, *Agalma (kupanje)*, 2003.

performativan (izvođen) u odnosu na društvene konstrukcije identiteta, normi i modusa izražavanja/prikazivanja, odnosno ponašanja. Pri tome, ono mikropolitikan znači da Todorović ne radi sa velikom metapolitikom klasa (društvene klase kao situirajući instrumenti velike-real-politike, nacionalne ideologije ili systemske koncepcije društva i civilizacije), već sa politikom *mikroklima*, izdvojenih i prezentovanih u svetu umetnosti kao segmentu sveta kulture. Sve ovo se dešava u specifičnoj epohi – reč je o aktuelnom prelazu XX u XXI vek, kada se gube čvrste granice između umetnosti, kulture i mikropolitika, pa je reč o “umetnosti” koja je izvan modernističke autonomije i time postaje sredstvo realizacije ili derealizacije interesa i moći, odnosno regulacija i deregulacija u aktuelnim kulturama. U takvoj situaciji njegov rad je transgresivan jer provocira, invertuje i čini neodređenim (sablasnim) utilitarnost javnih diskursa (očekivanja iz kulture i o kulturi). Danas nije transgresivan onaj rad koji očigledno krši neki bitan ili nebitan društveni zakon (sistem pravila ponašanja i *političke korektnosti* [PC]), već onaj umetnički rad koji na svojim efektima demonstrira da je *društveni zakon* pravo i jedino mesto transgresije. Zato Todorovićevo prividno hladno i racionalno radovi suočavaju gledaoca, i gledaoca koga pretvara u saučesnika, sa temeljnom nesigurnošću, čak i brigom pred onim u čemu se našao/našla i pred onim šta ga ili šta je očekuje. On čini nesigurnim nas u svetu i svet oko nas. Za Todorovića, ekspresivni učinak umetničkog dela nije izraz umetnikovih unutrašnjih stanja, već efekat sistema racionalnosti i utilitarnosti koji pokazuje svoje nesavršenosti, hrpavosti, otpore, manjkavosti, šupljine, praznine, skrivanja, idealizacije i cenzure.

Todorovićevo umetničko radovi nisu sasvim povlašćena “nevina” umetnička i estetski centrirana dela u odnosu na sigurnog i privilegovanog, najčešće bezinteresnog posmatrača kao uživaoca u delu (komadu, instalaciji, situaciji ili događaju). Todorović, s jedne strane, koristi privilegiju sveta umetnosti kako bi izveo problematičan, egzotičan ili opasan, odnosno neprijatan rad – takav rad ne bi mogao izvesti bez legitimiteta savremenog sveta umetnosti, a to znači sveta umetnosti kao poligona neutilitarnih i provokativnih ili ekscenčnih ili opasnih eksperimenata. Svi učesnici (kustosi, kritičari, publika) znaju da se radi o opasnom umetničkom događaju i to događaju (*event*) koji nema “normalne” ili “uobičajene” umetničko-estetske karakteristike, već se radi o istraživanju ili eksperimentu na pojavnostima kulture, nauke ili biopolitike, smeštenim u prostor umetnosti koja je shvaćena, posle Duchampa i posle konceptualne umetnosti, kao područje političkih, kulturalnih, naučnih, religioznih, seksualnih itd. eksperimenata, koji nemaju utvrđenu poziciju u utilitarnim društvenim disciplinama. S druge strane, kada posmatrač uđe u *prostor* ili *parainstituciju* Todorovićevo rada, on više nije *posmatrač*, estetski privilegovan i smešten u područje bezinteresne ili same konceptualne recepcije umetničkog dela (kao dela za gledanje, za doživljaj umetničkog, na primer u modernizmu), već biva uveden u situaciju koja je na neki način neprijatna, riskantna, opasna ili barem problematična za njega kao organizam (uticaj na njegovo telo, organe, fiziologiju) i njega kao društveni individuum (uticaj na njegovu psihu, etičke, političke, religiozne stavove) i njega kao subjekt (on nije samo subjekt koji gleda, dodiruje ili sluša umetničko delo, već je on subjekt koji se resemantizuje u samom delu kao saučesnik, učesnik ili objekt). Todorović u jednom pismu kaže:

... *element opasnosti*, neprijatnosti i sl. obavlja jednu sasvim konkretnu stvar, da kažem medijsku, on posmatrača vodi u sliku, odnosno čini ga akterom događaja, tj. stavlja ga u nekakvu relaciju sa njim a upravo to radu omogućava da ispadne iz polja estetskog, jer se, prosto rečeno, gubi ta povlašćena posmatračka pozicija. Dakle, to je jedna funkcionalna sprava.<sup>681</sup>

I to jeste jedno od bitnih određenja Todorovićevo koncepta umetničkog dela, umetničko delo za njega nije delo (pojava + koncept) za kontemplaciju, već je instrument za reaktuelizaciju izabranih uzoraka egzistencijalne ili eksperimentalne (stvarne ili fikcionalne) stvarnosti za ljudsko biće (telo, organizam, duh).

Todorovićevo rad je performativan,<sup>682</sup> a to znači zasnovan na izvođenju čina, operacije ili instrumentalizacije, koja uspostavlja značenja. Značenja njegovog rada nisu simbolička, a još manje referencijalna (npr. ikonička). Značenja njegovih radova su efekti procesa individualnog izvođenja procedura jednog konteksta (na primer nauke, ili, na primer, sveta perverzno ponašanja) u drugom kontekstu (umetnosti), pri čemu otpor tog drugog konteksta otvara sebe i pokazuje se kao trenutni artefakt kulture (znanja, uživanja, potrošnje, preobražaja). Ali, poenta je na činu izvođenja.

Todorovićevo rad je izvođački ili *performerski*, mada on ne realizuje delo *performans arta*; on sâm, najčešće, ne izvodi događaj pred publikom i za publiku – on produkuje i izvodi produkciju situacije ili događaja, koja vodi ka pervertiranju objektivnosti i utilitarnosti institucionalnog naučnog eksperimenta ili društvene normativnosti kao egzistencijalnog horizonta savremenih kultura. Njegovi radovi, izvedeni kao instalacije (sistem ploča sa varničarima *Materijal ili energija*, 1994), mašine (opasni zvuk, *Infrazvučni top*, 1997–98),<sup>683</sup> situacije ili događaji (priprema i služenje hrane načinjene od delova ljudskog tela koji su dobijeni od otpadaka tokom operacija na plastičnoj hirurģiji) nisu *event* ili *hepening*, već taktička akcija kako bi se racionalnost naučnog istraživanja razotkrila u sablasnim divergencijama i

681 Iz pisma Zorana Todorovića, proleće 2002.

682 Shoshana Felman, “Između lingvistike i filozofije jezika: teorije obećanja, obećanja teorije”, iz: *Skandal tijela u govoru – Don Juan s Austinom ili zavodjenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993, str. 11–18.

683 Ješa Denegri, ..., u: *Prestupničke forme – Postmoderna i avangarda na kraju XX veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1998, str. 56–57.

metastazama “nauke” izvan diskursa njenih idealizacija. U njemu je umetnik neka vrsta producenta i organizatora, koji izvođenja dela-eksperimenta pokazuje tek kroz projekt (kako je rad izveden), program (zašto je rad izveden) i koncept (kako predočiti intencije i efekte u njihovim saglasnostima i protivurečnostima). Umetnik je izvan dela. On reguliše i dereguliše “delo” (instalaciju, mašinu, situaciju ili događaj) kroz produkcijske i organizacione moduse izvođenja, mada mentalno, bihevioralno i egzistencijalno suočava sebe sa neočekivanim, dramatičnim i sablasnim konsekvencama sopstvene *ideje*. Todorović na lucidan, povremeno ciničan način pokazuje da nema umetnosti bez posledica. Njegovi eksperimenti ga dovode u situacije koje nije predvideo i koje su efekat složenih odziva (interakcija), koje na njegove “uzorke” ili “simptome” pružaju različiti društveni mikro ili makrosistemi.

Aktiviranje različitih mikropolitika je bazično pitanje savremene političke teorije, ali i bazično pitanje o umetnosti postavljene kao kulturalnog eksperimenta. Za umetnika, kakav je Zoran Todorović, nije bitno ponuditi delo kao delo ili delo kao eksces unutar kulture, već posredstvom “dela” (instalacije, mašine, situacije ili događaja, odnosno složenih institucionalnih ili parainstitucionalnih strategija ili taktika) pokazati kako se aktiviraju manjinske ili dominacijske paradigme unutar savremenih društava i omogućiti da se konkretna tela suoče sa efektima tih aktiviranja ili njihovih preusmeravanja. U jednom radu Todorović pravi hranu od ljudskog mesa, ali on nije kanibal kao što su to *glumili* ili *simulirali* nadrealisti iz kasnih dvadesetih ili tridesetih godina ili bečki akcionisti iz šezdesetih i sedamdesetih godina, već je u njegovom delu u “tom mesu za jelo” uračunato institucionalno kodiranje mesa, što se ogleda u tome da je ono otpadak *medicinske industrije* plastične hirurgije primenjivane na ljudsko telo. On ne radi sa samim pojavnostima mesa ili pojavnostima potrošnje ljudskog mesa kao hrane, već sa pojavnostima koje uključuju složene institucionalne “mikropolitike” tragove, vrednosti, odnose, obećanja ili cenzure. On u jednom drugom radu u galeriji izvodi situaciju u kojoj se nage žene vešaju tako što vise držeći se zubima za držač koji omogućava da one “lebde” iznad poda. Na prvi pogled izgleda da je u pitanju rad kojim se izlaže napor tela da sebe drži iznad tla snagom vilica. Ali, pored ove prividno apsurdne i egzibicionističke *body art* igre telo-napor-lebdenje-vešanje-izdržavanje, postoje i karakteristične mikropolitike igre:

- umetnik koristi žensko telo kao objekt (telo je objekt manipulacije),
- to nije bilo koje žensko telo već telo prostitutke (telo koje se kupuje da bi se koristilo za seksualnu aktivnost),
- ali to nije bilo koje telo prostitutke, već iznajmljeno telo prostitutke preuzeto iz *alternativnog sistema* prostitucione razmene “dobara” (telo označeno sistemom prostitucionih institucija), i
- to nije bilo koje telo prostitutke iznajmljeno iz sistema prostitucije, već telo istočnoevropskih prostitutki (telo za prodaju u doba postsocijalizma), a pri tome
- telo je korišćeno kao objekt manipulacija unutar sistema visoke umetnosti, a ne kao telo seksualni instrument, mada indeksacije “seksualnog instrumenta” stoje kao podtekst.

Ove mikropolitike denotacije/konotacije ukazuju na to da Todorović, zaista, radi sa biopolitičkim mehanizmima vladanja: kako telo na egzistencijalnom i fenomenološkom planu izdržava strategije i taktike vladanja. Pri tome, Todorović čini jednu bitnu *umetničku operaciju*: on naučne (utilitarne) i političke (instrumentalne) situacije, izvođenjem u kontekstu umetnosti, pokazuje kao neutilitarne i neinstrumentalne – tj. one ne vode ka određenom korisnom cilju za društvo. On ih nudi u njihovoj ogoljenoj apsurdnosti i neutemeljenosti višim smislom. Nema drugog cilja do telo izložiti opasnosti (potencijalnoj ili stvarnoj izmeni) radi same opasnosti. I ta dela izgledaju zastrašujuće amoralna, cinična i razorna, ali i zdravorazumski ponuđena: to je to. Ona pokazuju sistem nauke i politike kao sistem “same”, ali zaštićene, *perverzности* – za Todorovića je ono što je puno smisla za nauku ili politiku svakodnevice, zapravo, samo i prazno mesto ili objektivnost uživanja čija je funkcija da bude bez funkcije... Njegovo pervertiranje i njegova manipulacija naukom (kao i tehnologijom) i politikom (pre svega mikropolitikama) je dekonstrukcija “norme” da funkcija određuje smisao – da društvo u ime višeg cilja može da legitimno učini bilo šta, bilo kada, bilo gde i bilo kome. Todorovićeve izvedene *perverzности*<sup>684</sup> nas suočava sa perverzijom društvenih mašina koje mogu sve, baš sve opravdati u ime *ideje* društva, u ime naučne istine, u ime metafizike, u ime morala, metajezika, političkog cilja... Njegov umetnički rad jeste, zato, produkcija perverzних inverzija nauke i politike u polju umetnosti kao simptoma kulture. Njegov rad je *biopolitički*,<sup>685</sup> zato što sve te operacije (strategije i taktike) povlače konsekvence i deluju na samo telo usred društva... njegovo delo jeste telo sa konsekvencama ili, možda, tragovima složenih sistema savremenosti. Biopolitičko telo je telo sa preuzetim i pokazanim konsekvencama TU i SADA.

684 Roland Barthes, “Vocabulary: Perversion”, iz: “Polysexuality” (temat), *Semiotext(e)* vol. iv no. 1, New York, 1981, str. 206–207.

685 Neodređeni pojam “biopolitike” tretiram ovde u onoj liniji koja se može izvesti iz spisa Michela Foucaulta, a razvija se u spisima Borisa Groysa, “Art in the Age of Biopolitics”, *Documenta 11\_Plattform 5: Exhibition*, Kassel, 2002, str. 108–114; Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

## Net-mitologija – o ekransko-mitolojskim strukturama Andreje Kulunčić

Svet nikada nije izgledao sigurno, stabilno, invarijantno. Svet je, verovatno, uvek bio efekat neizvesnih i interpolacijama otvorenih slika i otvorenih nestabilnih i arbitrarnih priča na mestu očekivane realnosti. Očekivana realnost (očekivana, tražena ili otkrivana istina sveta) bila je, i jeste, nekakva pokretna ili pokrenuta konstrukcija slika u rasporedu koji je obećavao moguće priče o svetu. Istina ima strukturu fikcije. Fikcija je efekat sistema. Obećavane su priče od mitskih bića i božanstava, odnosno srednjovekovnih junaka i, preko modernih revolucionara, do savremenih potrošača, turista, nomada, bolesnika, trgovaca itd. Svet jeste nekakav odnos slika koje same nisu odslikavanje smisla, već čine da posmatrač, saučesnik, akter, proizvođač, potrošač, uživatelj, nomad ili žrtva, oseća smisao kao tu, sasvim tu prisutan. Smisao, međutim, nije prisutan, već naprotiv: smisao je odložen ili, tačnije, razlučen (*différance*).

Savremeni umetnici/umetnice polaze od jedne naglašene inverzije. Za evropsku tradiciju, od Aristotela ili Leonarda, slika je bila *odraz* sveta. Svet je bio ono što prethodi slici. Danas, naprotiv, kao da znamo da slika prethodi svetu, da su slike uvek prethodile mogućim svetovima, zapravo, da svet izgleda, pre, kao slika, nego što slika izgleda kao svet. Ovo je bitna asimetrija. Slika je simulakrum posredstvom koga se razmenjuju društveni odnosi. Slika nije izvor informacija o svetu. Svet postaje efekat odnosa slika. Mada, slika, za nas, jeste žeton ili novčić u igri (*game*) razmene, potrošnje i uzvratnih reakcija. Sablast slika, pošast slika... ubrzanje slika koje ograničavaju svaki gest, čin, mogućnost, odziv, uzrok... Slike su artificijelne, arbitrarne, slučajne, ali nužno okružujuće.

Izvesna dela Andreje Kulunčić (1968) pronalaze se pretraživanjem interneta. Njeni radovi su sistemi klasifikovanih i povezanih informacija. Rad je ustanovljen kao "mrežni rad" i kao takav je bio dostupan na netu u svom izvornom obliku bez izvora. Kompiuterska mreža je povezivala različite punktuacije ili igre (*game*) u systemske odnose sinhronijski dostupnih reprezentacija. Može se usredsrediti pažnja na dva dela: *Closed Reality Embryo* (1999–2000) i *Distributive justice* (2001).<sup>686</sup> Oba rada su opsesivno i fatalno usmerena na pitanja, pojavnosti i efekte složenog i složenih sistema. Sistem je u središtu sveta! Izgleda da put od teologije do teorije kulture vodi od: Boga koji je u središtu sveta (hrišćanski srednji vek), preko čoveka koji je u središtu sveta (moderno doba) i objekta koji je u središtu sveta (postmoderna), do sistema koji je u središtu sveta (umetnost u doba kulture, epoha totalizujućeg globalizma). Izgleda da je u pitanju karakterističan softverski orijentisan otklon od *subjekta u središtu sveta* preko *objekta u središtu sveta* do *sistema u središtu sveta*. Subjekt u središtu sveta centriran je u produkcijama umetnika od renesanse do ekspresionizma. Umetnik je centar ili izvor dela. Objekt u središtu sveta centriran je u produkcijama umetnika, od kubizma i konstruktivizma do pop arta i neokonceptualizma. Delo je centar ili izvor ili ponor kreacije. Sistem u središtu sveta je anticipiran u neokonstruktivizmu novih tendencija (kibernetika umetnost, kinetička umetnost, umetnost robota), a realizuje se danas u umetnosti u doba kulture i medija.

Umetnica, Andreja Kulunčić, postaje neka vrsta *operatera* ili *intervencioniste* nad *datama* (podacima, činjenicama, uzorcima) i informacijama (usmerenim porukama ili vraćenim porukama) "od" ili "iz", odnosno "za" kulturu. Rad na datama i informacijama odvija se kao specifična mikro ili makropolitika teritorijalizacije ili deteritorijalizacije dostupnih kulturalnih sistema (modusa prikazivanja unutar sistema). Nalazimo se u pokrenutom mapiranju sistema u kojima više nema tragova organskog porekla ili, metaforično, *duše*. Kod nje nema posrednih metafora tela – priče o svesnom ili nesvesnom su izgubile svaki značaj. Nema potvrde našeg prisustva, već se prikazuju i klasifikuju i mapiraju efekti odsutnosti objekta na mestu očekivanog subjekta gde se otkriva, pokazuje, osluškuje i razvrstava (klasifikuje) sistem kao efekat softverskih mogućnosti, ali i kao posledica softvera kao okvira/tvari sistema. Između simboličkog i materijalnog smanjuje se procep. Sistem je tu i sada. Sistem stvara utisak prezasićenosti. Pokazuje se otvaranje i zatvaranje sistema, njegovo širenje ili, čak, metastaziranje i sakupljanje, sažimanje... zapravo, konceptualizovanje u jednu ideju. Uživanje u ideji kretanja sistema. I to njeno uživanje u kretanju sistema je opsceno. Opscenost je u tome da nema šta da se desi, a dešavanje kao da se desilo. Opscenost je mesto otuđenog uživanja u odsutnosti subjekta, u odsutnosti objekta, odnosno u mnogostrukosti sistema koji zamenjuje i subjekt i objekt. Uživanje u sistemu pokazuje relacije i indekse sistema... oni nekada ukazuju na simulakrume artificijelno generisane biologije ili na simulakrume arbitrarnih političkih identiteta, odnosno konstrukta društvenih odnosa baze i nadgradnje. Bez obzira o tome da li je reč o radu *Closed Reality Embryo* (1999–2000) ili *Distributive justice* (2001) reč je o opčinjenosti sistemom. Rad *Closed Reality Embryo* zastupa artificijelnost biologije/genetike u odnosu na etiku (pravo na pravo da se život simulira). Rad *Distributive justice* zastupa mikropolitiku identiteta ili, tek, odnosa, u odnosu na reprezentativno u virtuelnom, praktičnom i teorijskom. Zastupanje i opčinjenost. Opčinjenost sistemom je opčinjenost moćima koje sistem pokazuje, ali i otuđenim i bez identifikacije naznačenim uživanjem u multipliciranju odnosa kroz sisteme medija. U tome ima nekakve erotske-ili-ekonomske usmerenosti, svakako drugačije od biološke (*sex*) ili kulturološke (*gender*) identifikacije. To je usmerenost na uživanje u hegemonim moćima medija koji razlažu i spajaju sisteme slika (zastupanja) u polju stvarnog ili imaginarnog drugog. Erotičnost sistema medija je sasvim različita od erotičnosti bioloških tela ili seksualnosti bioloških organizama. Reč je o kretanju bez porekla (izvora) i bez cilja (ponora): u pitanju je samo čisto uživanje (*jouissance*) u kome sve postaje

686 Andreja Kulunčić, iz: *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition*, Kassel, 2002, str. 386–387.



Andrea Kulunčić, *Zatvorena zbilja – Embrido*, 1999–2000.



Andrea Kulunčić, *Nama - 1908 zaposlenih 15 robnih kuća*, 2000.

efekat ili stimulus, ali i granica, simptom, pokazni indeks za teorijsku klasifikaciju. Klasifikacija je pravi prestup, jer je klasifikacija i ponuda i cenzura: skrivanje i otkrivanje. Ali, i skrivanje i otkrivanje jesu efekti softverske manipulacije koja ima hardverske (ekranske efekte).

Dela Andreje Kulunčić su mitološka. Ovde reč *mitologija* znači: pripovedanje i preoznačavanje u nekom kulturalnom sistemu. Ona pripoveda slikama koje generišu mediji, ali njeno pripovedanje ne nosi konsistentnu priču, ono ne nosi ni smisleni redosled izlaganja događanja, naprotiv, njeno pripovedanje u slikama koje nude mediji jeste ponuda mogućnosti indeksacija kulture koja postaje “virtuelni materijal” umetnosti i umetnosti koja oponaša (*mimetizuje*) sofisticirane složene mehanizme (informacijske kanale kulture). Mit je sistem opštenja, poruka. Ona radi sa sistemima opštenja i poruka koje istovremeno pokazuju (otkrivaju politiku) i skrivaju (cenzurišu medije) načine i mogućnosti komunikacije. U takvom svetu, kakav kritički zastupa Andreja Kulunčić, komunikacija nije jednostavno opštenje između subjekta A i subjekta B posredstvom objekta O, već je postupak konstruisanja i hipotetičkog subjekta A i hipotetičkog subjekta B posredstvom fikcionalizovanih, multipliciranih i heterogenih objekata O. Kao da više nema jedne determinišuće mogućnosti. Na mestu jedne mogućnosti, bila ona biološka, politička, ekonomska ili umetnička, pojavljuje se mnoštvo, multipliciranje, ukrštanje, grananje, preplitanje, udvajanje i metastaziranje mogućih slika od kojih nastaju modeli mogućih svetova za naše bihevioralnosti. Pri tome, slika nije slika “od” sveta, već je svet od slika koje ga ispunjavaju i prave svetom, odnosno *situacijom*.<sup>687</sup> Ovo su mitski strukturirane elektronske konstrukcije u kojima jedna slika postaje zastupnik za sve druge slike u procesu diskontinuiranog, raslojavajućeg, granajućeg, umnožavajućeg i interaktivnog suočenja učesnika, ali i potrošača kao kreatora u jednom složenom i arbitrarnom sistemu komunikacije, koji umetnost dovodi do neprozirnosti kulturalnih procesa proizvodnje, razmene i potrošnje *slika i slika od slika i slika preko slika*. Potpuna nestabilnost u kojoj se instrumentariji društvene borbe unutar politike, nauke ili organizacije svakodnevice provode kroz estetsko (čulno) iskustvo koje nije autonomno formulisano umetnošću, već javnim i masovnim medijima (kompjuter-net-kompjuter). Mediji i njihovi efekti su otvoreno kulturalno okruženje koje softverskim manipulacijama može postati bilo šta: eko-sistem, paradigma nauke, politička atmosfera, izuzetnost umetnosti, ali i fabrika, tržišni centar i privatni prostor za proizvodnju, razmenu i potrošnju materijalnih efekata simboličkih (softverskih) manipulacija. Reč je o potpunju neodređenosti koju Lev Manovič opisuje kao stalno umnožavanje mogućnosti:

Mogućnost kreiranja stabilnog novog jezika takođe je subvertirana stalnim uvođenjem novih tehnika. Tako novi mediji ne samo da nude mnogo više opcija nego stari mediji, već i nastavljaju i da rastu u vremenu. A u kulturi kojom vlada logika mode, to jest zahtev za stalnom inovacijom, umetnici su skloni da bez prestanka prihvataju nove raspoložive opcije i odbacuju one koje su im već poznate. Svake godine, svakog meseca, predstavljaju se novi efekti koji istiskuju one koji su ranije dominirali i tako destabilizuju svako stabilno očekivanje koje su gledaoci mogli da razviju.<sup>688</sup>

Drugim rečima, *simbolička igra* u sistemu kompjuter-net-kompjuter realizuje se kroz efekte koji su pojedinačne mogućnosti (potencijalnosti<sup>689</sup>), a to znači istovremene konstrukcije prisutnog i odsutnog “sveta”: svet nije ono što postoji, već ono što učesnici u igri (umetničko delo kao kompjuterska igra) izvode. Izvođenje je proces u kome su “objekti” i “subjekti” igre samo elementi (*agent*) bilo kog sistema (sistema grada, poslovnog sistema, umetničkog ili ekološkog sistema).<sup>690</sup>

### Virtuozitet ili oblici samog rada i oblici samog života: Dejan Grba

Umetnički rad i delovanje Dejana Grbe (1967) vezano je za kontekst postmodernih prokonceptualno orijentisanih istraživanja slike i slikarstva, odnosno modela prikazivanja, a zatim različitih, pre svega tehnoloških praksi razvijanja vizuelnog prikazivanja. Njegov umetnički rad se danas razvija u polju digitalne umetnosti (softverska obrada slike, animacija, vizuelna simulacija) i preispitivanja kulturalnih konteksta percepcije umetničkog dela. Biće demonstrirana platforma rada Dejana Grbe na jednom uzorku, pošto delo koje se zove *a* (2006) zahteva detaljno preispitivanje.<sup>691</sup> Da li to “a” znači ono što je “prvo”: ono što prethodi i dolazi pre svega drugog? Ili je to “a” krik iznenađenja u kome se mešaju prizvuci čuđenja, zbunjenosti, oduševljenja koje tek treba da se dogodi i straha koje prikriva svako iščekivanje

687 Taj svet neodređenosti opisan je detaljno u knjizi Nikolasa Burioa, “Relaciona estetika i konstruisane situacije”, u: *Relaciona estetika*, iz: *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003, str. 38.

688 Lev Manovič, “Film kao baza podataka: Greenaway i Vertov”, iz: *Metamedij – izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001, str. 131.

689 Giorgio Agamben, “On Potentiality”, iz: *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, 1999, str. 177–239.

690 Andreja Kulunčić, *Mjesto pod suncem*, Galerija Nova, Zagreb, 2006.

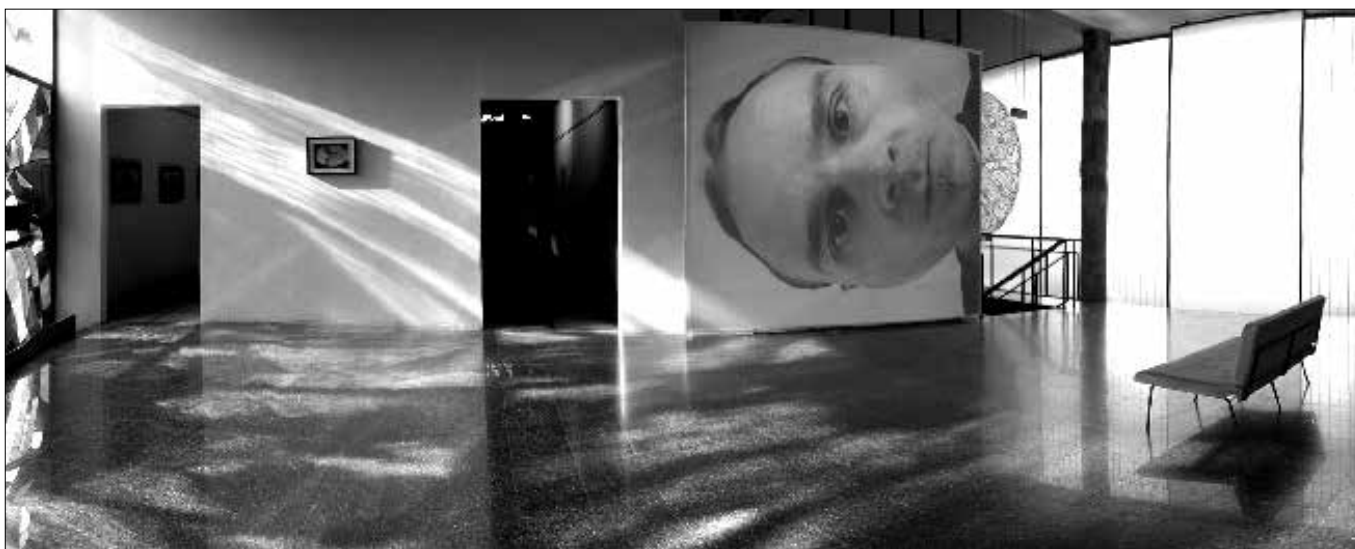
691 Dejan Grba, *a*, Galerija Doma omladine, Beograd, 2006.



Dejan Grba, *Pray (Too Many Secrets)*, 2001.



Dejan Grba, *Porodica*, 1994.



Dejan Grba, *a*, Muzej savremene likovne umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2006.

(*erwartung*)? Da li je “a” prvo slovo upisa u površinu? Ili, možda “a” jeste inicijalni oblik ispisa iz ekrana pred okom koje zastupa telo za sliku? Da li je reč o ostatku, tragu krika!? Delo koje se zove *a* zahteva detaljno preispitivanje.

Marcel Duchamp je, jednim povodom, napisao da ga zanima *potpuna anestezija*.<sup>692</sup> Vizuelnost je od “same” ili “čiste” čulnosti *preobražena* posredstvom potencijalnosti “koncepta”. Koncept je svojim potencijalnostima otvoren suočenju sa vizuelnošću. Obećano je otvaranje kojim se izmešta “delo” iz *logike* čulnog rada u *semiologiju* konceptualizovane proizvodnje kulturalnih artefakata koji mogu biti i umetnost. Čulnost i konceptualnost su *dramatično* suočene i ponuđene umetničkim delima koja više nisu imala dovršen ili “jednorodan” medijski identitet. Time je *poiesis* u sebe uključio mnoge aspekte *praxisa*.<sup>693</sup> Ali, postoji i inverzija – kulturalne društvene *prakse* artikulacije realnosti uvode u sebe primarne ili sekundarne efekte *poiesisa*. Estetizacija kulture, u savremenosti, jeste totalizujuća. Kao da više ne postoji očigledna razlika između “društveno korisnog rada” koji nije umetnost već samo oblikovanje života i “virtuoznog medijskog produkcovanja” koje nije sam život već izvođenje same umetnosti. Tu je naznačen društveni ili ljudski *virtlog*, odnosno, političkim jezikom: hibridizacija života efektima stvaranja umetnosti i hibridizacija umetnosti efektima proizvodnje života. Ta razmena je *postfordistička*: ona pripada opsegu društva kod koga rad nije više usmeren samo na prilagođavanje prirodne materije čovekovim potrebama kao u industrijskoj epohi.<sup>694</sup> Arbitrarnost i artifičijalnost su odlike novog rada koji kao da u svakom koraku suočava proizvodnju i stvaranje, tj. *poiesis* i *praxis*, tj. umetnost i društvo kroz *virtuoznost* koja prepliće čulnost i konceptualnost u mnogostrukost novomedijskih izvođenja audiovizuelnih ili audiovizuelno/prostornovremenskih *slika*. Zato slika nije više jednostavno uramljena i izdvojena ili izolovana površina, već pokrenuta površina koja izlazi iz rama i interveniše u prostoru, odigravajući se u vremenu kroz svoje “audio” i “vizuelne” intenzitete. Zato umetnik posle Duchampa, često, preuzima taktike, na primer, *high-tech* dizajna, da bi intervenisao u polju izvan i naspram očekivane utilitarnosti, da bi sebe i gledaoca/slušaoa (*audiovizuelnog konzumenta*) suočio sa virtuoznošću koja nema svoju definisanu teritoriju: slikanja (kao kod slikara Vermeera) ili sviranja (kao kod pijaniste Goulda).

Germano Celant je ranih osamdesetih godina, u otporu *mekoći* i *vlažnosti*, tada novog slikarskog ekspresionizma (transavangarda, neoekspresionizam, novi divlji, loše slikarstvo), suprotstavio zamisao *neekspresivnosti*<sup>695</sup> (*un-expressionism, inexpressionismo*). Celant je pažnju skrenuo na tu malu i relativnu razliku između kulturalnog artefakta svakodnevice i kulturalnog artefakta izuzetnih i kritičnih produkcija unutar sveta umetnosti. I dizajner i umetnik se služe, danas, sličnim i bliskim “tehnikama”, pre svega digitalnog oblikovnog, a to znači proizvodnog *rada*. Ali, oni se i suštinski razlikuju po tome što “dizajner” učestvuje u izvođenju polja totalizujuće želje drugog: “Želja čovjeka je želja Drugoga”.<sup>696</sup> On jeste izvođač estetizacije sveta u beskrajnom kruženju kapitala i informacija između mapiranih artefakata želje. On jeste onaj koji kao da stvara *glatki prostor* erotičnog klizanja između robe i želje. Ali, dizajner i umetnik se fatalno razlikuju po tome što “umetnik” učestvuje u izvođenju interpolacija poremećaja, hrapavosti i otpora u konstituisanju polja hibridizacije želje drugog: “Želja subjekta je želja drugog”. On jeste izvođač decentriranih, ključnih, izmičućih, negativnih, subvertirajućih, ekscentričnih ili egocentričnih estetizacija kroz svet beskrajnog kruženja kapitala i informacija između stvarno ili fikcionalno mapiranih artefakata. Umetnik jeste onaj koji kao da stvara *hrapavi prostor* političkog otpora klizanju između robe i želje. Virtuozitet dizajnera i virtuozitet umetnika su neuporedivi: jedan privlači stvarajući potencijalnost vaše želje, a drugi vam “slama srce” ukazujući na tehniku koja kao da izmiče smislu, korisnosti, organizaciji, pripadnosti, posedovanju i, na kraju krajeva, uživanju.

Video digitalni ambijent slikara i intermedijjskog umetnika Dejana Grbe, naslovljen sa *a*, nastao je na otvorenom području presecanja umetničkog “rada” kao istraživanja zadatog konceptualnog problema, zatim, digitalnog produkcionog eksperimenta, što je vodilo ka *video art* promišljanju “ekranskog” čulnog, tj. pre svega vidno-telesnog efekta, te artikulacije prostora za izvođenje pogleda (tela koje gleda i tela koje je gledano). Delo naslovljeno sa *a* postavljeno je kao digitalna instalacija ali, moglo bi biti postavljeno, viđeno i tumačeno kao video instalacija. Umetnik opisuje koncept svog rada sledećim rečima:

*a* je performativno-analitička studija (auto)portreta, posvećenosti i koncentracije, ali i medijskog karaktera videa. To su teme kojima se bavim već duže vreme.

692 Marsel Dišan, “Apropos ready-mades” (1961), iz: *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

693 Paolo Virno, “O virtuoznosti. Od Aristotela do Glenna Goulda”, u: “Rad, Djelovanje, Intelekt”, iz: *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 45.

694 Hannah Arendt, “Rad i život”, u: “Rad”, iz: *Vita Activa*, Biblioteka AC, Zagreb, 1991, str. 80–84.

695 Germano Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.

696 Jacques Lacan, “O subjektu za koji se pretpostavlja da zna, o pravoj dijadi i o dobru”, iz: *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 251.



Procedura svakodnevnog snimanja u toku jedne godine sažeta je kombinacijom morfovanja i *stop-motion* animacije čiji kontinuitet, paradoksalno, ne vodi do promene već je čini vidljivom unutar jedinstvenog motiva.

Lak i prirodan tok animacije vezuje pažnju posmatrača i nudi perceptivni užitek u obilju detalja dok diskretne varijacije izgleda i izraza lica ukazuju na posebnost svakog kadra, na vreme, napor i volju neophodne za njegovo nastajanje.<sup>697</sup>

Audiovizuelna slika, tj. portret umetnika, nastala je složenom procedurom, zasnovanom na skupu unapred ponuđenih pravila:

Rad je izveden prema sistemu pravila:

1. Od 1. januara 2005. do 1. januara 2006. godine, umetnik fotografiše svoj autoportret svakog dana, u jednoj ili više sesija (vreme snimanja i broj sesija nisu fiksirani).
2. Snimanje se obavlja u sledećem režimu: makrokadriranje lica, sa stativa, pod istim osvetljenjem i uglom kamere za svaku sesiju.
3. U svakoj sesiji snima se između deset i trideset digitalnih fotografija (1944x2592).
4. Iz kolekcije svih fotografija, napravljenih u svim sesijama u toku dana, bira se jedna reprezentativna fotografija (ukupan broj snimljenih fotografija je 8.395, a ukupan broj izabranih fotografija je 365).
5. Izabrane fotografije se hronološki animiraju u video *stream* morfovanjem sa intervalom od 25 video slika (jedna sekunda) između svake dve fotografije. Tako nastaje video *stream* koji sadrži 9.125 slika i traje 6 minuta i 5 sekundi.

Video *stream* je sinhronizovan sa zvukom dobijenim modulacijom šuma (krckanja) gramofonske ploče mikrofonom.

Video se prikazuje sa računara preko video bima kao neprekidna (loop), velikoformatna zidna projekcija visoke rezolucije (1024x768 ili veće) na frontalni zid zamračene galerije. Projekcija je horizontalno orijentisana (slika je rotirana za 90°) i predviđeno je da se posmatra iz ležećeg položaja, za šta je u sredini galerije postavljena sofa.

Zvuk se emituje sa para zvučnika smeštenih u zadnjem delu galerije.

Umetnik je striktno sproveo postavljena pravila. Striktno sprovođenje pravila, tj. sprovođenje pravila bez varijacija i ekspresivnih upisa bitna je odrednica izloženog dela.

Digitalna video instalacija Dejana Grbe, nazvana *a*, suočava posmatrača sa dinamičnim prostorom u kome se događa pokretna ili "impulsna" audiovizuelna slika. Audiovizuelni događaj referira ka različitim problemima umetnosti. Pre svega, reč je o *novomedijskom* (digitalnom video) problematizovanju žanra i fenomenalizacije žanra autoportreta. Takođe, pokazuje se "slika" koja je po pojavnosti "dinamični događaj" ili "događaj pulsiranja vizuelnog intenziteta".<sup>698</sup> Reč je o međuodnosu promene intenziteta i afektacije posmatračevog oka/tela. Međutim, u pitanju je i izvođenje "akata" kojima se dokida ekspresivnost. Umesto *tradicionalne ekspresivnosti*, zasnovane na pokretanju ili povezivanju emocija umetnika i posmatrača, sada dolazi do provociranja digitalne, video, tj. ekranske afektivnosti. Konačno, i, ipak, suštinski bitno jeste problematizovanje statusa, funkcija i efekata umetničkog "rada" u novim uslovima i okolnostima. Dejan Grba preispituje mogućnosti umetničke virtuoznosti u uslovima digitalnog dizajna audiovizuelne slike i njene ekransko ambijentalne prezentacije. Pažnja se preokreće sa "virtuoznosti ruke i oka" u *virtuoznost koncepta i tela*, kroz ubrzanja i flukseve rada "mašine". Složeni i otuđeni rad digitalne mašine je taj koji preobražava pojavnosti umetnikovog lika, pretvarajući ga u izuzetnost intenziteta čulnog pulsiranja.

697 Prema rukopisu umetnika (2006).

698 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, Durham, 2002.

# UMETNOST I KUSTOSKE PRAKSE

## Kustoske prakse<sup>699</sup>

*Kritičar na delu* ili “kustos” (*curator*) akter je koji birokratski i proceduralno izvodi i, time, zastupa u dijahronijskom ili sinhronijskom smislu *dogadaj umetnosti* (izložba, festival, koncert, projekcija, kolekcija, arhiv, medijska prezentacija, promocija dela ili autora). Javno institucionalno izvođenje konceptijsko-organizacione i pokazno-promotivne intervencije u svetovima umetnosti i kulturi pokazatelj je njegovog/njenog rada. Kustos je usmeren pre na *artikulisanje, pokazivanje* i *zastupanje* umetničke pojave, nego na teorijsku ili istorijsku interpretaciju i kritičku analizu pojavnosti, komunikacije i recepcije umetničke pojave. Za razliku od *tradicionalnog modernističkog kritičara*, kustos se ne bavi tumačenjem “odziva” na *umetničko delo*, već kulturalno kontekstualizovanim proizvođenjem odziva, tj. izvođenjem *pokazivanja realizovanog umetničkog projekta*. Kustoska praksa je prezentaciona, a ne interpretativna delatnost, mada se interpretacija ugrađuje, svakako, u prezentaciju (izlaganje, pokazivanje, izvođenje). Razlika između “umetničkog dela” i *umetničkog projekta* je u tome što delo jeste napravljeni ili proizvedeni *završeni komad* (slika, skulptura, instalacija, koncert, film, video, performans), a *umetnički projekt* je *mapa institucionalnih potencijalnosti* kojima se povezuju i realizuju konceptualni, ekonomski, proizvodni, produkcionni, prezentacioni ili izlagački, propagandni i receptivni modeli i prakse otvorenog ili zatvorenog umetničkog dela ili niza dela u konkretnoj kulturi. Kustoska praksa nije određena poetičkom pozicijom kritičara kao umetnikovog pratioca ili saradnika, već kao specifična interesna i birokratizovana, tj. proceduralna *kulturalna politika*.<sup>700</sup> Savremeni pojam *kustoskih praksi*<sup>701</sup> (*curatorial practices*) označava *postkritiku na delu* u specifičnim uslovima globalnog tržišnog kapitalizma. Postkritikom se označava prelazak sa poetičke ili teorijske interpretacije na teorijsku ili politički izvedenu interventnu kulturalnu platformu.

Bitno je, zato, pogledati, status, funkcije i pojavnost ideologije institucije kakva je izložba.<sup>702</sup> Ideologija izložbe nije skup orijentisanih sasvim racionalizovanih intencija priređivača (kustosi, autori koncepcija, finansijeri, kulturalni radnici, političari, aktivisti). Ideologija je neizvesna *atmosfera*, okružje ili, možda, čak *aura*, konceptualizovanih i nekonceptualizovanih mogućnosti, odluka, simbolizacija, rešenja, proklamacija, zanemarivanja (brisanja), slučajnih izbora, selekcija, predloga, vrednosti, prečutnih znanja, javnih i tajnih interesa, cenzura, efekata javnog i prečutnog ukusa, opravdanja, želja i konkretnih društvenih funkcija koje grade nekakvu za društvo i kulturu *prihvatljivu realnost* izložbe. Drugim rečima, ideologija jedne izložbe ili familije izložbi nije onaj poredak (*tekst*) ekspliciranih poruka koje autori izložbe projektuju i proklamuju svojim uvodnim ili pratećim tekstovima, već razlika nameravanog i nenameravanog, prihvatljivog i neprihvatljivog u odnosu javne scene i prečutne scene: svesnog i nesvesnog, odnosno doslovnog i fikcionalnog. Ideologija izložbe nije ono što je namenjeno prihvatanju od strane *javnog mnjenja*, već je ono što paradoksalno formira *doxu* i predstavlja njen izraz u razmeni društvenih vrednosti i društvenih moći.

## Status i prioriteti – pred razmatranje o *Manifesti 3*

Istorija transfiguracija od umetnosti do kulture ima “svoju” internacionalnu i “svoju” lokalnu istoriju koja se može prikazati karakterističnim *prošivenim bodovima* (*point de captio*)!<sup>703</sup>

John Cage je u dnevničkim beleškama iz sredine šezdesetih godina zapisao ovih par naznaka (anticipacija):

Da bi znali  
da li je ili ne umetnost savremena,  
više se ne služimo estetskim kriterijumima (koji su  
uništeni senkama, pokvareni

699 Miško Šuvaković, “Kustoske prakse: primer *kulturalne i medijske analize* umetničke prakse“, iz: *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 390–402.

700 Rosalind Krauss, “The Logic of the Late Capitalist Museum”, *October* no. 54, New York, 1990, str. 3–17.

701 Marko Stamenković, *Status kustoske prakse u postsocijalističkim uslovima*, magistarski rad, Interdisciplinarnе studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, Beograd, 2005; Nataša Peteršin, Gregor Podnar (eds), *Public vs Private – Cultural Politics and the Art Market in Central and South-Eastern Europe*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2004.

702 Miško Šuvaković, “Ideologija izložbe: o ideologijama manifeste”, *Platforma SCCA* no. 3, Ljubljana, 2002, str. 11–17.

703 Slavoj Žižek, “Od prošivenog boda do nad-ja”, iz: *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 39.



Manifesta 1, Rotterdam, 1996.



Manifesta 3, Ljubljana, 2000.



Manifesta 3, Ljubljana, 2000.

ambijentalnim zvucima); (uzevši ovo u obzir)  
koristimo društvene kriterijume...<sup>704</sup>

Cage je ukazao na neizvesni otklon od modernističke esencijalističke autonomije umetnosti ka anarhičnim efektima zastupanja kulture kao “tvori” umetnosti. Obrt je bio sasvim očekivan i moguć posle Duchampa, Bataillea, Benjamina, Wittgensteina, Lacana, pa i samog Cagea. Umetnost je postala stvar (objekt, situacija, događaj) od “kulture” u premeštanju iz “mogućeg sveta” u “mogući svet”. *Aura* se izgubila, ostala je samo kao trag, sećanje, sloj..., možda odlaganje.<sup>705</sup>

Dve decenije kasnije, promovišući uslove postmoderne (*condition post-moderne*), Victor Burgin je pisao o kraju teorije umetnosti:

Ako se teorija umetnosti razume kao nezavisni oblik istorije umetnosti, estetike i kritike, koji je započeo sa prosvetiteljstvom i kuliminirao sa visokim modernizmom, sada je na svom kraju. U aktuelnosti koju nazivamo postmoderno doba kraj teorije umetnosti se podudara sa pojavnošću opšte teorije prikazivanja: kritičkog razumevanja oblika i sredstava simboličkih artikulacija naših kritičnih oblika društvenosti i subjektivizacije.<sup>706</sup>

Negde u to isto vreme, sredinom osamdesetih, David Carroll, jedan od ne sasvim doslednih sledbenika Derridinih učenja, pokušao je da imenuje situaciju graničnih odnosa teorije, umetnosti, književnosti, filozofije i kulture terminom paraestetika (*paraesthetic*). Paraestetika ukazuje na fascinacije granicama mogućih svetova. Drugim rečima, paraestetika nema za cilj da razreši pitanja o “granicama” umetnosti, teorije i kulture, već da uđe u igru premeštanja, zastupanja, približavanja i odlaganja mogućih upisa diskurzivnih identiteta umetnosti, teorije i kulture. Govori se o događajima koji se upisuju u proces ili o ponašanju koje se upisuje u širu diskurzivnu tvorbu. Još jednom:

Zadatak paraestetičke teorije nije da razreši sva pitanja koja se tiču odnosa teorije, umetnosti i književnosti, već, pre, da ponovo promisli ove odnose i posredstvom transformacija i premeštanja umetnosti i književnosti da reaguje na filozofska, istorijska i politička “polja” – “polja” sa kojima su umetnost i književnost nerazdvojivo povezani.<sup>707</sup>

Carrollov pojam paraestetike kao teorije graničnih sindroma teorije, umetnosti i kulture jeste nekakav predtekst obećanja koje danas izriče *Manifesta 3*, ukazujući na fascinaciju “granicama”, “graničnošću”, “relativnošću” odnosa margina—centar.

Zatim, krajem osamdesetih, u jednom trenutku, jednom sasvim određenom trenutku evropske istorije: došlo je do rekonstituisanja funkcije umetnosti. Umetnost je ponovo postala “stvar kulture” sa određenim funkcijama posredovanja. Ovog puta između zapadnih (liberalno ili socijaldemokratskih) evropskih društava integracije i postpolitičkih (predtranzicijskih, tranzicijskih ili “uklopljenih”) fragmentiranih i raslojenih istočnoevropskih društava.<sup>708</sup> Umetnost je posle pada Berlinskog zida ponovo postala politička ili, možda, antropološka, a da po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. Evropska umetnost posle pada Berlinskog zida ne “odražava” društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika.<sup>709</sup>

Time se umetnost ne pokazuje kao nekakav “predljudski kaos”, neodredljiv bezdan prirode, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja.

Drugim rečima, kretanje (*flux*) evropske umetnosti od “autonomije modernizma”<sup>710</sup> i “bezinteresnosti eklektičkih postmodernizama”<sup>711</sup> ka zadobijanju društvenih funkcija (funkcija kulture) posredovanja između “mogućih svetova” (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzicijskih formacija) uticalo je i na samu umetnost, a to znači na mogućnosti njenih materijalnih formulacija. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamenjene formulacijama

704 John Cage, “From: DIARY: HOW TO IMPROVE THE WORLD (YOU WILL ONLY MAKE MATTERS WORSE) 1965–67”, iz: Eliot Weinberger (ed), *American Poetry since 1950 – Innovators and Outsiders*, Marsilio Publishers, New York, str. 140.

705 Valter Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, iz: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 119.

706 Victor Burgin, “The End of Art Theory”, iz: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, INC., Atlantic Highlands, NJ, 1986, str. 204.

707 David Carroll, *Paraesthetics: Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987, str. 188.

708 Uporedi: Frederic Jameson, “Kulturalna logika poznega kapitalizma”, iz: *Postmodernizam*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1992; Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995; i Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturalnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.

709 “Umetnost, družba/tekst/”, *Razprave Problemi* št. 3–5 (147–149), Ljubljana, 1975, str. 1–10. U prevodu teksta na srpski jezik: *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 10.

710 Tomaž Brejc, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1991.

711 Andrej Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Obalne galerije, Piran, 1991.

otvorenog informacijskog dela<sup>712</sup> koje jeste brisani trag kulture na specifičnom mestu (*site-specific place*)<sup>713</sup> ili jeste “upis” naslojenih tragova kulture “od” nekakvog specifičnog mesta. Zato ontologija ovih “savremenih” dela nije estetska već je društvena: “od” kulture je. Ontologija nije prisustvo forme, već otpor (entropija) forme:

Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga.<sup>714</sup>

Izložbe *Manifesta I*, *Manifesta II* i, neoprezno pretpostavljam, *Manifesta III* su pre svega političke izložbe (političke produkcije) evropskog multikulturalizma (kulture-funkcije-strukture na mestu estetike-uživljavanja-forme). Ove izložbe svoju političku identifikaciju ne zadobijaju zastupanjem eksplicitne političke teme, stava ili “ikonički”<sup>715</sup> orijentisanog znaka (teksta), već na osnovu samog poretka nekonfliktnog uređivanja, arhiviranja i klasifikovanja “brisanih tragova” evropskih neuporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski orijentisan i uporediv način. Napomena: dok američki multikulturalizam vidi umetnost i umetnika u proizvodnoj delatnosti binarnih obećanja rasnih i rodnih (*gender*) identiteta unutar pragmatičkog individualizma, evropski multikulturalizam uspostavlja trijadni model obećanja “idealnih” nekonfliktnih uporednosti:

- (i) centra (paradigmatske “velike” evropske kulture);
- (ii) margine (zatvorene, male, regionalne i periferne evropske kulture); i
- (iii) sopstvenog drugog (istočnoevropske kulture u tranziciji [pred, sad, post] koja je u “još” marginalnom odnosu prema evropskom centru i margini).

Zato, *Manifesta III* može biti istovremeno: zastupanje brisanih tragova razlikujućih evropskih kultura i konstituisanje idealne multievropske sheme (modaliteta) odnosa specifičnog ulaganja i univerzalnog dobitka. Ne postoji igra teritorija, već funkcija ekonomije (proizvodnje, razmene i potrošnje) koja kao *brisani trag* jeste umetnički kôd ili delo koje sebe poništava kao umetnost i potvrđuje mogućnost evropskog identiteta razlika na “razini” kultura. Umetnost jeste funkcija kulture.

O čemu je tu reč? U različitim evropskim mogućim svetovima *epohe posle pada Berlinskog zida* ima različitih značenja i vrednosti. Nema jedne epohe posle, kao što nema ni jedne Evrope. Evropa se multiplicira. Svako evropsko lice je moguće. Svakako, prisećam se Lyotardovih reči o postmoderni kao pluralizmu. Ali šta pluralizam znači? Pluralizam beskonfliktno znači: “everything goes” (sve prolazi, sve može, sve je istovremeno aktuelno i retro), a konfliktno znači: globalni pluralizam potvrđuje lokalne totalitarizme kao verifikaciju sopstvene pluralnosti (raskolništva [*Le différend*]).<sup>716</sup> Da li sam ovo sad ponudio korigovanog Lyotarda? Da li je ovo govor iz kaveza (Cage)? Ne, John Cage je bio u pravu, umetnost više ne funkcioniše po načelima estetike, već po načelima društva, ali društva ne funkcionišu svuda po sličnim mehanizmima proizvodnje, razmene i potrošnje “realnosti”? Sećam se mog susreta sa istoričarem umetnosti Charlesom Harrisonom u Ljubljani, oktobra 1990. godine. On je, tada, govorio da je svaka umetnost konstituisana po načelima društva, a naročito umetnost moderne i postmoderne, zapravo, da je autonomija umetnosti uvek i jedino politička formulacija.

Uporedio sam sasvim različite izložbe održane u Modernoj galeriji u Ljubljani. To su *Občutek za red* (1996), *Epicenter Ljubljana* (1997) i *U3* (1997). Te izložbe, ma koliko se koncepcijski razlikovale, određuje (nadređuje) zahtev za identifikovanjem “specifičnog mesta” (Ljubljane) kao mesta zastupanja savremene umetnosti kao kulture u evropskom (geografija kultura), internacionalnom (hegemonija modusa izražavanja i prikazivanja unutar institucija umetnosti) i transnacionalnom (prelaženju iz različitih formacija proizvodnih odnosa) kontekstu. Kontekst nema teritoriju, ima ekonomiju.

To znači da se, možda, *Manifesta III* može razumeti kao zahtev za kustoskom praksom koja rekonstruiše i resemantizuje zahteve umetnika da stvaraju dela za specifično mesto (*site specific works*) u doslovnom,<sup>717</sup> alegorijskom<sup>718</sup>

712 Karakteristično je da u devedesetim godinama dolazi do redefinisavanja ontologije umetničkog dela po uzoru na zamisao umetničkog dela kao informacije u konceptualnoj umetnosti šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Razlika je u tome što “delo” devedesetih godina biva realizovano saglasno medijskoj masovnoj infrastrukturi pozne postmoderne.

713 Delo se *stvara* ili, tačnije, produkuje u konkretnom specifičnom prostoru od materijalnih i semantičkih “tragova” samog tog prostora. Tako delo nije moguće realizovati na drugom mestu. Uporedi: Thomas Crow, “Site-Specific Art: The Strong and the Weak”, iz: *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.

714 Reči Jacquesa Derride, u: Nenad Mišćević, *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka, 1978, str. 20.

715 Braco Rotar, “Logika transformiranja signifikacije je logika materialističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije”, *Razprave Problemi* št. 128–132, Ljubljana, 1973, str. 68–71.

716 Reč je o Lyotardovom pojmu raskol (*le différend*): “to što je jedna argumentacija legitimna, ne znači da druga nije”. Uporedi: Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1991, str. 5.

717 *Manifesta* doslovno zauzima grad.

718 *Manifesta* alegorijski predstavlja novu Evropu.

i medijskom<sup>719</sup> smislu. Padaju mi na pamet postupci Tadeja Pogačara “parazitski naseliti instituciju”<sup>720</sup> ili Marjetice Potrč “locirati i identifikovati u aktualnosti brisane tragove konkretnih urbanističkih entropija”.<sup>721</sup> Da li ovi umetnički postupci, ako se prebace na kustoske strategije, postaju makrorekreiranje izložbe kao “arhiva” ili “mape” aktualne evropske kulture u odnosu na specifičan lokalni kulturalni prostor koji pokazuje svoje mogućnosti rekodiranja i dekodiranja nesigurnog evropskog identiteta u odnosu, ne više na relativne odnose margine i centra (kao *Manifesta I i II*), već na umnožene i rasute mogućnosti prepoznavanja centara i margine?

Razrada prethodnih rečenica!

O čemu se ovde radi? U trenutku raspada samoupravnog socijalizma (ili realnog socijalizma) u osamdesetim godinama, pre pada Berlinskog zida, umetnička praksa NSK-a (Laibach, Irwin) je kao u više ogledala predočila (materijalno upisala) teorijske konstrukcije slovenačke teorijske psihoanalize (Žižek) u stvaranju ciničkog raskola simboličkog i realnog jugoslovenskog društva. Kustoske prakse su tek pratile, beležile, klasifikovale i estetizovale NSK-ovski pohod u realno/Realno poznog socijalističkog društva. Umetnost je bila privilegovana idealna teritorija u kojoj je moglo da se govori na ciničan način o društvu (politici, ideologiji), odnosno, umetnost je bila teritorija sa koje je mogao da se organizuje upad i napad na društvo, politiku, kulturu, odnosno u teritorije označiteljskih praksi.<sup>722</sup> U devedesetim godinama nema te posebnosti teritorija i mogućnosti upada. Simboli su postali znaci, a znaci tragovi, gotovo označitelji. U devedesetim godinama postoji proizvodnja, razmena i potrošnja “vrednosti kulture” unutar društva koje je preuzelo estetizacije umetnosti. Društvo liči na umetnost, a umetnost nema više svoju teritoriju, jer je ona trag, trag brisanja umetnosti koja postaje kultura da bi odigrala “igru” u funkciji društva. Zato, upravo zato, fantomske “parazitske” institucije Tadeja Pogačara ili fantomski “entropijski” urbanizam Marjetice Potrč postaju označiteljske paradigme ili patterni prema kojima mogu da se grade kustoske i teorijske pozicije naseljavanja Evrope u Ljubljani kroz manifestovanje granice koja kao da je poništena i koja u svom poništavanju (nevidljivosti) pokazuje sebe kao granicu između mnogostranih evropskih lica. Evropska lica se i dalje umnožavaju...

Tekst koji je u ovom poglavlju započet pisan je na način transfiguracije govora teorije istorije umetnosti u očigledne pokaznosti studija kulture. Ovaj tekst jeste neka vrsta simulakruma izložbe *Manifesta*, jer je sačinjen od brisanih tragova slovenačke teorije društva (strukturalistička, poststrukturalistička i lacanovska teorijska psihoanaliza) i od tragova slovenačke umetnosti (OHO-ovske doslovnosti, NSK-ovskog ciničkog idealizma i, svakako, od pokretljivosti “umetnosti kao kulture” devedesetih [Marjetice Potrč i Tadeja Pogačara]). Ovaj tekst svojom formom pokazuje ono što govori, a to je da su umetnost i teorija izgubile svoju posebnost, postavši kultura i da kultura jeste ono što je u ovom trenutku “pobedilo” umetnost.

### **Kritična fenomenologija dela: status, funkcije i efekti umetničkog dela na *Manifesti 3***

Početak devedesetih, u jednom trenutku, jednom sasvim *određenom trenutku evropske istorije* – nakon raspada realnog socijalizma (istočnog bloka) – došlo je do rekonstituisanja funkcije umetnosti i obnove kriterijuma “validnosti” po pretpostavkama o “političkoj korektnosti” u postbloksovskom svetu. Umetnost je ponovo postala “stvar kulture” sa određenim funkcijama posredovanja pozitivnog *društvenog interesa* u smislu javne ili opšte politike i etike. Nova umetnost devedesetih *zadobija društvene funkcije* (funkcija kulture i praktične politike) posredovanja između *mogućih svetova* (centra, razlikujućih margina, tranzicijskih formacija, kriznih žarišta) i stvaranja atmosfere *očekivane političke korektnosti* u Evropi bez totalitarnih podela. *Formulacije slikarstva* i *skulpture* bivaju zamenjene *formulacijama otvorenog informacijskog dela* (video, instalacija, fotografija, lingvističko-vizuelni intertekst). *Otvoreno informacijsko delo* zastupa *brisani trag kulture* specifičnog mesta (regije, grada, ulice, stana, ljudskog tela ili geografskog makroprostora). Delo jeste *upis* naslojenih i selekcionisanih *tragova kulture* “od” nekakvog lociranog specifičnog mesta i situacije. Ontologija i morfologija ovih “savremenih” dela nije *autonomna estetska forma* i *pojava*, već je uslovljena nestabilnom i prilagodljivom:

- (a) pojavnošću *informacije*;
- (b) strukturalnom funkcionalnošću *konteksta*; i
- (c) logikom *naracije*

u konceptualnom poretku artikulacije značenja (stava, gledišta i društvene vrednosti). To je umetnost načinjena “od” pripovednih, prikazanih i premeštenih *tragova* i *efekata* konkretne kulture. Drugim rečima:

719 *Manifesta* jeste jedna familija informacija posredovanih medijima.

720 Tadej Pogačar, *Home Stories*, The P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, 1999.

721 Marjetica Potrč, *Two Essays on Built Disasters*, Project Space, Washington D.C., 1998.

722 “Neue Slowenische Kunst” (temat), *Problemi* št. 254, Ljubljana, 1985.



Grupa Schie 2.0, *Holland is a Well Regulated Country*, 1999.



Šejla Kamerić, *Euroturs*, 2000.

- (i) dok su tradicionalni slikarski realizmi XIX ili socijalni realizmi XX veka težili vernom ili optimalnom prikazivanju sveta izvan umetnosti,
- (ii) dok su avangardni i neoavangardni anti-ili-postslikarski “realizmi” (konkretizam, novi realizam, neodada, pop-art, arte povera) težili doslovnom postdišanovskom premeštanju objekata sveta van umetnosti u izuzetni i kritički svet umetnosti,
- (iii) realizam (*soros realizam, multikulturalni realizam*) na kraju devedesetih nastao je kao medijsko predočavanje stvarnih ili fikcionalnih informacija i njihovih brisanih i premešanih tragova u odnosu slike i reči u konstituisanju društvene ideologije globalizma, odnosno, *postkonfliktne* Evrope.

\*\*\*

Karakteristično je da u devedesetim dolazi do redefinisavanja pokazne *ontologije umetničkog* dela po uzoru na zamisao umetničkog dela kao *kritičke informacije* u konceptualnoj umetnosti šezdesetih i ranih sedamdesetih. Razlika je u tome što “novo delo devedesetih” godina biva realizovano saglasno medijskoj masovnoj infrastrukturi *pozne* postmoderne sa očekivanjima pozitivne mikrosocijalne projekcije političke korektnosti (životna sredina, lokalni običaji, logika ili represija svakodnevice, *prava* margine u odnosu na centar, pitanja roda, diskurzivne formacije identiteta). Ova *nova umetnost* se nalazi između kritike i apologije *društvene realnosti*, ona jeste sama ponuda realnosti kao imaginarnog i kao simboličkog zastupanja mogućeg “suživota” identiteta i njihovih razlika. Ali kako je došlo do *baš takve* ontologije umetničkog dela?

Može se poći od modela koji su konstituisani u konceptualnoj umetnosti ranih i srednjih 70-ih godina. Na primer, Joseph Kosuth je, sasvim eksplicitno, postavio neizvesne pretpostavke koje su bile direktan napad na grinbergijansku modernističku autonomiju umetničkog dela kao uspostavljene forme ili izraza individualnog stvaralačkog napora umetnika.<sup>723</sup>

- (i) po njemu, “Funkcije se odnose na ‘umetnički kontekst’. Umetnost jedino postoji kao kontekst, to je njena priroda – ona nema drugih svojstava”,<sup>724</sup>
- (ii) zatim je u nekoliko projekata obećao bitan odnos teksta i konteksta u procesu proizvodnje značenja “Tekst/ Kontekst”,<sup>725</sup> da bi
- (iii) zaključio u svojoj poznatoj kritici eklektičnog slikarskog postmodernizma osamdesetih: “Nema novih oblika već samo novih značenja. Umetnik je angažovan u pravljenju značenja, bez obzira na to da li je to poništavanje značenja ili ne”.<sup>726</sup>

Ako Kosuthove zamisli kritičke konceptualne umetnosti odvojimo od njihove primarne upotrebe, a to znači od kritike esencijalizma, objektivizma i univerzalizma visokog grinbergijanskog modernizma, tada dobijamo shemu koja će u devedesetim dobiti svoj nužni institucionalni karakter u aktuelnoj kulturi. Drugim rečima, institucionalne medijske realizacije funkcije, konteksta i proizvodnje značenja unutar kulture postaju bitni aspekti umetničkog dela koje više nije zasnovano na konceptu i pojavnosti oblikovane, izvedene ili izražene forme. Delo jeste, a to je ontološka odrednica, medijski poredak informacija kojima se predočavaju funkcije konteksta u proizvodnji društvenog značenja o problemima postsocijalističkog, civilnog evropskog ili liberalnog američkog društva. Umetnost postaje *sonda* za testiranje i predočavanje kulture u njenim društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja. Jedna subverzivna, ali unutarumetnička strategija konceptualne umetnosti je u klimi “novog preuređenja sveta” posle raspada blokovske podele sveta postala važeća, dominantna i hegemon (mainstream) umetnost predočavanja i konstituisanja društvene realnosti.

\*\*\*

Prethodnim naznakama su izdvojena izvesna opšta svojstva prezentacije ideologije izložbi i kataloga *Manifesta 1, 2, 3*. Zadržaću se, za trenutak, na katalozima. Katalozi su predizajnirani, nepregledni su, neprozirni... Ponudeno je obilje heterogenih materijala, čija značenja ili smisao ne proizlaze iz likovnosti ili vizuelnog izgleda, već iz ponuđenih konceptualnih i narativnih uputstava, opisa ili sadržaja koji su paralelni vizuelnim predlošcima. Teško je razlikovati informaciju o umetniku, sâmo umetničko delo i dokumente o umetnosti i kulturi iz koje potiču. Postoji očito preklapanje “upisa” umetnosti i “upisa” kulture u polju pogleda koji jeste čitanje (dešifrovanje značenja). Joseph Kosuth je jednom sasvim precizno rekao da danas između Van Goghove slike i Van Goghove palete na kojoj je on mešao boje nema

723 Pre svega se misli na dela apstraktnog ekspresionizma i njegovih evolucija do postslikarske i postgeometrijske apstrakcije.

724 Joseph Kosuth, “Introduction to *Function*” (1970), iz: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, 1990, str. 41.

725 Joseph Kosuth, “Text/Context: Seven Remarks for you to Consider while Viewing/Reading This Exhibition” (1979), str. 179.

726 Navedeno u: Kathy Acker, “Impassioned with some song we”, *Artforum*, New York, May 1982, str. 68.



razlike.<sup>727</sup> Tekstualni koncepti ili naracije su nužna dopuna (objašnjenje, upućivanje u ponudu i mogućnosti značenja) vizuelnom materijalu koji bi ostao nerazumljiv arbitrarni dokument nekog vanumetničkog događaja na koji se umetničko delo i njegova prezentacija odnose. To znači da je katalog sam po sebi *arhiv* informacija (diskurzivnih objekata) koje nije nužno posebno izdvojiti i identifikovati, odnosno, u modernističkom smislu prosuditi kao objekt estetskog uživanja, uživljanja i razumevanja. Svaki od kataloga *Manifeste* je rekonstruisan na modelima:

- (a) prezentacije “ideje” umetnika na način izveden iz istorijske konceptualne umetnosti: umetničko delo je intertekstualni i interslikovni poredak informacija u procesu resemantizacije aktuelnosti,
- (b) za razliku od “kritičkog idealizma” istorijske konceptualne umetnosti s kraja šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, “teme” koje biraju umetnici druge polovine devedesetih ne pripadaju uskom domenu istraživanja umetnosti kao umetnosti i umetnosti kao izuzetnog ekscesa unutar kulture, već pripadaju širokom i otvorenom domenu zastupanja ili brisanja *tragova kulture* (privatnost, javna kultura, popularna kultura, regionalizam, marginalnost, seksualnost, potrošnja, simulacije obećanja aktuelne kulture, odlaganje umetničkog, politička korektnost, izmirenje antagonizama, rat, užas svakodnevice, psihološka atmosfera “građanina”) unutar *samog informacijski konstruisanog sistema društvene realnosti* u epohi komunikacija,
- (c) dizajnerska nepreglednost katalogâ izložbi *Manifesta 1, 2 i 3* nije slučajna “omaška”, već je željeni efekat svuda prisutne arbitrarnosti<sup>728</sup> situacije u kojoj umetnik (stvaralac, proizvođač) sada deluje kao radnik u kulturi (arhivar *brisanih tragova* aktuelne kulture i njenih potencijalnih simulacija unutar diskursa umetnosti koji se resemantizuju u umetnosti na način semantizacije artefakta u masovnoj i popularnoj kulturi), i
- (d) odnos “delâ” umetnika Istočne i Zapadne Evrope, drugim rečima, odnos drugosti Istočne Evrope i margina Zapadne Evrope, ukazuje na sličnost produkata, tj. informacijsku morfologiju delâ (zapravo, *manir* zastupanja), i na bitnu razliku u odnosu na ponuđeni fantazam – ukazuje se na napetost između (i) fantazma *nekontrolisane potrošnje informacija* ili *vrednosti* (dominantni Zapad), zatim, (ii) fantazma straha od *gubitka regionalnog identiteta* (marginalni Zapad) i (iii) već sasvim *potrošenog cinizma* (pre bi bilo reći o sentimentalnosti, melanholiji, beznađu) ispunjenog ili neispunjenog obećanja potrošnje nakon pada Berlinskog zida (ex Istočna Evropa).

Drugim rečima, na *Manifesti 1, 2, 3* nema više zapadne autonomne umetnosti (od visokog modernizma do eklektičnih postmodernizama) i istočne političke umetnosti (od perestrojka arta do retroavantgarde). Izložbe i katalogi *Manifesta 1, 2, 3* su političke manifestacije zasnovane na suočenju dve ili više Evropa.

\*\*\*

Realizacija izložbe *Manifesta 3* izvedena je na više različitih mesta: u Modernoj galeriji, u Međunarodnom grafičkom likovnom centru, u Narodnom muzeju Slovenije, u Cankarjevom domu i na različitim lokacijama u gradu. Gotovo sva dela na *Manifesti 3* su dela koja nisu dela za sebe ili po sebi, već dela koja su određena referencom (spoljašnjim odnosom) i referentom (spoljašnjim doslovnim ili fikcionalnim objektom, sadržajem, pričom). Pri tome, referenca je, najčešće, uspostavljena na sledeće načine:

- (i) u pitanju je delo-instalacija ili delo-značenjska-interaktivna-intervencija, izvedeno za specifično mesto (*specific site works*), tako da izaziva ili priziva bihevioralnu ili semantičku reakciju publike – na primer: prolazna simulacijska instalacija Šejle Kamerić<sup>729</sup> (1976) koja provocira status evropskih građana i drugih na Tromostovlju ili apsurdna, arbitrarna i bihevioralna instalacija grupe *Škart*<sup>730</sup> na podu Moderne galerije, koja upozorava na brigu o psećem izmetu u stabilnom civilnom društvu kakva je Belgija;
- (ii) u pitanju je delo-informacija-o-kontekstu ili delo-dokument-o-funkcijama, izvedeno medijskom posredničkom instalacijom (video instalacija, fotografska instalacija), sa tekstualnim uputima kao semantičkim dodatkom koji razjašnjava vizuelne “podatke” (o izbeglicama, stranim radnicima, *domaćim* rigidnim zakonima, privatnim pričama, beskućnicima itd.) – na primer, foto-instalacije mreže dizajnera nazvane *Schie 2.0*<sup>731</sup> o “rigidnim” zakonima u Holandiji ili foto-video-tekst dokumentacija Marjetice Potrč<sup>732</sup> o entropijama savremenih gradova;
- (iii) u pitanju je delo-uzorak ili delo-okidač, izvedeno kao instalacija ili video projekcija kojim se izaziva kod posmatrača izvestan psihološki efekat – zapravo, izaziva se situacija u kojoj se ukazuje rascep između “znanja o sebi u svetu” i direktnog čulnog (vizuelnog) ili telesnog suočenja sa delujućim i uticajnim *objektom, situacijom*

727 Joseph Kosuth, “Art After Philosophy” (1969), str. 19.

728 Misli se na prihvatanje de Saussureovog koncepta arbitrarnosti znaka, koji u postmodernoj kulturi biva prepoznat kao suštinsko svojstvo svakog odnosa – između bilo kog označenog i bilo kog označitelja postoji samo arbitran i trenutni odnos koji biva prepoznat kao znak, zapravo, kao već pređeni i prebrisani znak.

729 Katalog *Manifesta 3*, str. 98–99.

730 Katalog *Manifesta 3*, str. 165–166.

731 Katalog *Manifesta 3*, str. 155–156.

732 Katalog *Manifesta 3*, str. 137–141.

ili *dogadjem* – na primer, ambijentalni rad Tome Savića – Gecana,<sup>733</sup> izveden kao prazna bela soba koja se smanjuje ili upotreba vizuelne (video) reprezentacije tela umetnice kao zastupnika psihofiziološkog stanja u video postavci Ene-Liis Semper (1969).<sup>734</sup>

Kako bih prokomentarisao ovih šest “realizacija”? Na neki način, na njih sam reagovao i mogao sam da ih pročitam kao paradigmatična rešenja “umetničkog dela” preko kojih mogu da se interpretiraju neizvesne koncepcije *Manifeste 3*.

Instalacija Šejle Kamerić se nalazi na Tromostovlju. Ljudi čitaju natpis. Natpis “drugi” i “evropski građani” deluje zbunjujuće, ali privlači pažnju. Prolaznici, ubrzo, shvataju da je u pitanju *igra* i prolaze. Zapravo, ovo delo deluje:

- (1) na one koji prvi put nailaze na most i čitaju natpis koji nema konkretnu funkciju tu na mostu, mada izgleda kao da ima, i
- (2) na one koji su natpis pročitali na aerodromu i imaju iskustvo pasoške kontrole za “one koji su drugi sa vizama”.

Intervencija natpisa je značenjska. Povlači za sobom prizivanje nekakvog osećaja ili sećanja nelagodnosti kod posmatrača. Priziva sopstvenu *drugost* i njenu apsurdnost. Pokazuje se, zar ne, da je svaki identitet diskurzivna tvorevina? Za postavljanje rada izabrano je dobro mesto, a to znači prometno mesto, pošto se efekat usložnjava sa velikim brojem slučajnih učesnika-prolaznika.

Instalacija beogradske grupe *Škart* može da se ne primeti. Ona je trivijalna i besmislena: dešava se u Briselu i odnosi se na pseći izmet, građansku odgovornost, evropsku higijenu, strance koji su stigli sa Balkana gde se ne pazi ni na ljudski život a kamoli na pseći izmet itd. Rad se može razumeti trostruko:

- (a) kao ironiziranje trivijalnih, otuđenih i dehumanizovanih (psima posvećenih) ljudskih odnosa u civilnom društvu,
- (b) kao provociranje “besmislenog i rigidnog evropskog reda” koji se odnosi čak i na pseći izmet, od strane vanevropskih ili balkanskih umetnika koji žive u svetu gde se stvari još odvijaju na epski dramatični ili smrtonosni način i
- (c) kao izraz očajja “srpskih umetnika” koji, da bi ušli u igru internacionalne umetnosti, moraju da pribegavaju besmislenim fazonima tipa: “mi smo ti dobri momci koji se *zezaju* sa svim i svačim na ovom svetu” na sasvim simpatičan i bezopasan način, drugim rečima, oni iz svoje lukave bezazlenosti grade internacionalnu karijeru koja izgleda kao da nešto i nekoga provocira, ali, zapravo, izaziva pokroviteljski smešak i komentar “pa vi i niste tako loši dečaci”, evo vam korica hleba (stipendija, dnevnice, honorar).<sup>735</sup>

Možda sam suviše kritičan prema radu grupe *Škart*. Ali, nije problem u njima, već u kustosima koji proizvode atmosferu za takav i takav rad kao znak-simbol za takav i takav geostrateški prostor. Možda je zato njihov rad i “dobar”, možda je dobar jer pokazuje, zapravo, logiku, koncepte i strategije kustosa koji svoje strategije “novog humanizma” i “brige za drugog” grade na bedi ex istočnoevropskih umetnika i njihovoj mizernoj mimikriji da zadovolje njihova očekivanja. Da, zato je rad grupe *Škart* odličan i zato govori “o sopstvenom statusu” i u ime mnogih drugih dela na *Manifestama*.

Mreža dizajnera, nazvana *Schie 2.0*, otkrila je nešto sasvim drugo, a to je da civilno društvo jeste rigidno i dosadno. To i nije nekakvo posebno otkriće. Kalifornija i Švajcarska su mnogo dosadnije “životne” sredine u devedesetim godinama, od, na primer, Ruande, Irana, Iraka, Čečenije, Srbije, Hrvatske ili Bosne. To je opšte mesto.

Holandija je prototip takvog “stabilnog” i pomalo dosadnog društva. U foto-tekstualnoj instalaciji mreže *Schie 2.0* rigidnost svakodnevice je dovedena do poretka znakova koji zastupaju realnost. Ali, njihov realizam ne može ništa da promeni, čak ni na nivou “kritičke svesti”, to jest, dizajniranje predstava realnosti koje kao da jesu kritika, ali nisu ništa drugo do ponavljanje mrtvih znakova zadatog zadatka unutar kustoske strategije očekivanja. Ovaj rad je na ivici kiča, jer kič je ono što se pokazuje kao ono drugo što to zaista nije. Ovaj rad jeste oponašanje kritičke umetnosti da se ne bi izvela kritika, da bi sve ostalo isto, da bi dizajn samo multiplicirao banalnu činjenicu da su zakoni glupi i rigidni u stabilnom društvu.

Serijska fotografija, tekstova i video postavka Marjetice Potrč paradoksalno suočava dve intencije:

- (i) intenciju da se napravi delo na način informacija-interslikovno-i-intertekstualno i
- (ii) intenciju da se kultura (njeni brisani tragovi, brisani tragovi gradova) uvuče u igru umetničkog preoznačavanja, zapravo, da se sama realnost tretira kao materijal umetničkog čina.

Zato delo Marjetice Potrč prividno liči na druge postavke na *Manifesti 3* po svojoj dokumentarnosti, ali ono i odstupa od njih, ukazujući se kao gest umetnice koja predočava kulturu sredstvima umetnosti i umetnost sredstvima kulture. To je gest na granici fikcionalnog i doslovnog, odnosno ponude prisutnosti i indeksiranja odsutnosti. Njen rad jeste igra

733 Katalog *Manifesta 3*, str. 154.

734 Katalog *Manifesta 3*, str. 157–158.

735 Problem je u tome što umetnici ne moraju biti simpatični da bi pravili umetnost – mene negde zanima zašto se srpskim ili bilo kojim drugim ex-istočnoevropskim umetnicima *ne dozvoli* da prave umetnost, a ne da na račun svoje nevine bespomoćnosti inteligentno grade karijere stipendista koji moraju biti fini momci ili, barem, ugroženi dečaci i devojčice...



Tadej Pogačar, *Parazit arhiv*, 1997.



Marijetica Potrč, *Viejo, Meksiko*, 1997.



Marijetica Potrč, *Sledeća stanica Kiosk*, 2003.

na samoj granici umetnost–kultura i time se ona spasava od očekivane i ponuđene uloge *kulturalnog radnika*. Ona nudi iskustvo umetnika, a ne iskustvo *kulturalnog radnika*. Bitna razlika je u iskustvu, njegovoj složenosti i višeznačnosti. Sličnim vizuelnim ili medijskim rezultatima mogu da odgovaraju sasvim različita iskustva i jastva. To je bitno. Ona je indeksirala entropiju sveta posredstvom nestabilnosti umetnosti i to je to... Marjetica Potrč je na *Manifesti* jedan od retkih “umetnika”, bez obzira na to da li dolazi sa Istoka ili Zapada Evrope, koja nije upala u zamku istočnoevropskog samosažaljenja. To je dobra umetnost čiji je oblikovni materijal kulturalni kontekst i njegovi brisani tragovi. Zato, zaista, u najboljem smislu, njene strategije mogu biti osnova i za kustoske suptilne zahvate u međuodnos umetnost–kultura.

Tomo Savić – Gecan je izveo, inteligentan i efektan rad. Prazna bela soba u kojoj se ništa, u trenutku i na prvi pogled, ne menja. Praznina. Slučajnom prolazniku rad će izgledati kao jedan recidiv modernističkog minimalizma, ponuda praznog od praznijeg. U sledećim posetama tokom dana, pažljivi posmatrač će otkriti da se soba smanjuje. Jedan zid se pomera i soba se smanjuje. Klaustrofobija. Ksenofobija. Rad počinje da deluje sasvim telesno, a zatim i na psihološkom planu, provocirajući elementarnu mikrokulturologiju neposredne biheviornosti. Iskorišćena je moć alegorije<sup>736</sup> da se kultura predoči na način sobe koja gubi svoj unutrašnji volumen. Ali to predočavanje nije narativno, već zaista fizičko, materijalno, označiteljsko. Posmatrač koji ulazi u konkretni biheviornalni performans biva prisiljen da se suoči sa “samim svetom” bez posrednika i bez pomoćnih indeksa (tekstualnih propozicija).

Delo Ene-Liss Semper dobro vizuelno izgleda i ima neizvesnu moć vizuelnog konstituisanja ekspresivne i apsurdne atmosfere u međuprostoru između života i smrti. To je veoma tradicionalan rad, gotovo da bi se mogao imenovati terminom *tamni modernizam*. Ovaj rad je izveden precizno, iskorišćena su sredstva video-arta (statičan kadar, sporost, ponavljanje, ironični pogled na sebe, vizuelna otuđenost figure) da bi se dobila moćna ekspresivna slika gotovo sasvim u tradiciji *severnjačkog romantizma*. To delo deluje kao pokretna ekspresivna slika. Ironija je tu u funkciji ekspresije: naglašava izražajnost dela distancom od subjektivnosti (ovo se tehnički-dramaturški može naći kod Becketta). Ona je arbitrarni pokazani *aktant*. U pitanju je razlikovanje označitelja i označenog u ekranskom znaku, to razlikovanje nije tek puka arbitrarnost svakodnevice (kao kod *Schie 2.0*), već usredsređenje na samu kulturološku odsutnost motivacije između slike i značenja (smrti i života, označitelja i označenog) itd.

Ovi primeri, kao i drugi brojni primeri sa izložbe *Manifesta 3*, ukazuju na problem statusa i funkcija umetnosti u savremenom svetu. Jer, umetnost se suočava sa sopstvenim uspehom, uspehom da postaje sama realnost, tj. simbolički i imaginarni poredak kulture, da se ono u umetnosti i izvan umetnosti ne razlikuje... Da se fikcija izgubi u doslovnosti, odnosno da zastupanje bude samo pokazatelj interesa kustoske strategije. Umetnost danas ima svoju funkciju i svoje kontekste, očekivanja i familije preglednosti. Posle nepreglednosti ekstatičkih šezdesetih, pluralnih sedamdesetih i eklektičnih osamdesetih, u umetnosti devedesetih se pojavljuje izvestan red i izvesna nova preglednost. Mogu se očekivati familije sličnosti između sasvim različitih dela, upravo zato što imaju istu funkciju, mada pripadaju različitim kontekstima. Nova preglednost je postignuta i ona vlada evropskom umetničkom scenom...

\*\*\*

Poređenje ove dve izložbe se nameće, već i samom namerom organizatora da se pojave u isto vreme. Te dve izložbe jesu konkurentske. Konkurentske su zato što nude blizak koncept (umetnost kao trag kulture) i različite efekte (izložena dela se na ovim izložbama razlikuju upravo po svojoj ontologiji i njenim konsekvencama u *hijatusu* između doslovnog i fikcionalnog). Drugim rečima, obe izložbe polaze od stanja stvari, a to je da se granica između umetnosti i kulture suzila, gotovo izgubila.

Na *Manifesti 3* je uspostavljen aproksimativni identitet: umetnost jeste kultura. Time je pokazano kako se u aktuelnosti umetnost gubi u kulturi. Umetnost sebe *odlaže* kroz kulturu. To se odigrava upravo time što umetnost stiče svoju utilitarnu funkciju (zastupanja društvenog interesa, konstituisanja realnosti) i tu funkciju realizuje “delom” koje ima informacijsku ontologiju i morfologiju. Na *Manifesti 3* gotovo da i nema dela u smislu “komada”.

Naprotiv, izložba u Metelkovoju jeste izložba umetničkih dela koja su kupljena od strane muzejske institucije kao “vredna” (estetsko-umetnički) i “značajna” (kulturološko-istorijski) dela jedne epohe (od pozne moderne do postmoderne u doba poznog i postsocijalizma). Ali, ta dela jesu dela koja na neki način direktno ili indirektno problematizuju kulturu (Beuys, Štembera, Prigov, Mangelos, Stilinović, Todosijević ili, čak, Kapoor [1954]), mada je ne oponašaju, ne simuliraju, ne postaju artefakt kulture, koji nema odlike umetnosti itd. Ontologija tih dela je umetnička u onom smislu u kome im to dozvoljava otvorena i nestabilna dišanovska tradicija kojoj većinom pripadaju.

Ove dve izložbe su u isto vreme postavljanje bliskog problema: o odnosu umetnosti i kulture, i ukazivanje na različita rešenja. S jedne strane, to je logika *kulturalnog radnika* (umetnik, kustos) koji rekombinuje imaginarne i simboličke realnosti sveta informacija (*Manifesta 3*), a, sa druge strane, to je logika umetnika dišanovske tradicije koji svet pretvara u “trag” (delo) koje jeste nekakav otpor samom svetu njegovim sopstvenim materijalnim (označiteljskim)

736 Na primer, Gecan je iskoristio moć alegorije na onaj način na koji je to obećao Craig Owens u eseju “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, iz: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 52–69.

skeletom. Sam kustos jeste taj koji oponaša umetnika i iz kulture premešta artefakte u izuzetnost umetnosti. Čak i zgrada u kojoj je postavljena izložba jeste takav premešteni artefakt (od kasarne u muzej).

### Ideologija izložbe: o ideologijama *Manifeste*

Ova kratka analiza je zamišljena kao *razmatranje* ideologije (fiktionalnog zaslona, ritualnog prostora i dejstva aparatusa) *jedne izložbe* i familije izložbi. *Razmatranje* je izvedeno na način lociranja predočavanja ustanovljenih na stajalištima *studija kulture* (*Cultural Studies*) i komparativno ukazuje na:

- 1) ideologiju familije izložbi (na primer, venecijanski *Bijenale*, kaselska *Dokumenta* i premeštajuća *Manifesta*),
- 2) samu ideologiju manifeste i
- 3) ulogu SCCA (Soros Center for Contemporary Art) u direktnom i indirektnom formulisanju statusa i prioriteta izložbe.

\*\*\*

Ideologija izložbe nije skup orijentisanih, sasvim racionalizovanih intencija priređivača (kustosa, autora koncepcije, finansijera, kulturalnih radnika, političara). Ideologija je neizvesna *atmosfera* (okruženje) konceptualizovanih i nekonceptualizovanih mogućnosti, odluka, simbolizacija, rešenja, proklamacija, zanemarivanja (brisanja), slučajnih izbora, selekcija, predloga, vrednosti, prećutnih znanja, cenzura, efekata javnog i prećutnog ukusa, opravdanja, želja i društvenih funkcija koje grade nekakvu, za društvo i kulturu, *prihvatljivu realnost* izložbe. Drugim rečima, ideologija jedne izložbe ili familije izložbi nije onaj poredak (tekst) poruka koje autori izložbe projektuju i proklamuju kroz svoje uvodne ili prateće tekstove, već ona razlika nameravanog i nenameravanog, prihvatljivog i neprihvatljivog u odnosu javne scene i prećutne scene: svesnog i nesvesnog, odnosno doslovnog i fiktionalnog. Ideologija izložbe nije ono što je namenjeno prihvatanju od strane *javnog mnjenja* (*doxe*), već je ono što paradoksalno formira *doxu* i predstavlja njen izraz (pojedinačni primer) u nekakvoj razmeni “društvenih vrednosti” i “društvenih moći”.

Ako se sasvim grubo uporede tri sasvim različite *familije internacionalnih izložbi*: venecijanski *Bijenale*, kaselska *Dokumenta* i premeštajuća *Manifesta*, ukazuju se tri sasvim različita politička predočavanja “realnosti” umetnosti.

*Bijenale*<sup>737</sup> u Veneciji konstituisan je u epohi preobražaja nacionalnih modernističkih kultura u internacionalni jezik velike evropske i, zatim, evro-američke modernosti (*Modernizma* sa velikim “M”). U tom smislu, struktura *Bijenala* je “rešena” (projektovana) kao odnos nacionalnih paviljona i internacionalne izložbe. Organizacionom strukturom *Bijenala* ponavlja se (rekreira) trenutak inicijacije modernističke umetnosti XX veka, a to znači preobražaja *nacionalnih buržoaskih modernosti* u *internationalni jezik modernizma*. To rekreiranje “prvobitnog” preobražaja moderne (njenih posebnih nacionalnih obećanja i identiteta) u *hegemoni* i *jedinstveni* internacionalni modernizam jeste središnji “glas” (efekat) svih bijenalskih izložbi, ma koliko one bile različite i ma koliko one projektovale sasvim specifičan konkretan estetički, poetički ili umetnički problem u datom istorijskom trenutku. Venecijanski *Bijenale* je sasvim u znaku *dijalektike modernizma* (kako je “ona” već pretpostavljena kod Hegela):

- (i) teza,
- (ii) antiteza i
- (iii) sinteza.

*Teza* je nacionalna modernost (pojedinačni, često, “folklorni” ili “hegemoni” paviljoni). *Antiteza* je internacionalni modernizam (grupna internacionalna izložba ili izložbe; u pitanju je norma ili kanon trenutka). *Sinteza* je izuzetno individualno delo umetnika pojedinca (nosioca nagrade, predvodnika nove pojave, stvaraloca u nadilaženju svog nacionalnog horizonta), koji svoju umetničku, tj. stvaralačku originalnost, genijalnost ili veličinu ispoljava obrtom nacionalnog u internacionalno velikog planetarnog modernizma.

Kaselska *Dokumenta*,<sup>738</sup> kao familija izložbi, nastaje posle Drugog svetskog rata, kada veliki hegemoni modernizam postoji kao dominantna, vladajuća i obuhvatajuća kultura savremene autonomije umetnosti. Tu nema nacionalnih selekcija, već postoji intencionalni izbor *velikih umetnika*, koji direktno ne zastupaju posebnu naciju, kulturu, čak ni pokret, pojavu ili stil, već “brisanje tragove” pokreta i stila pokazuju (*transcendiraju*) kao izraze velikog individualnog umeća, nadahnuća, snage, transgresije ili prodornosti individualnog-sâmog umetnika moderniste. Takav umetnik, *govori*, odnosno, dela jezikom prepoznatljive internacionalne modernosti (jezikom pariske, njujorške ili neke druge hegemonije)

737 Željko Koščević (ed), *Venecijanski biennale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988.

738 Michael Glasmeier (ed), *50 Jahre / Years documenta 1955–2005: Discreet Energies*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005; Michael Glasmeier, Karin Stengel (eds), *50 Jahre / Years documenta 1955–2005: Archive in Motion – documenta Manual*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

škole), koja sebe prikazuje kao sâm *izvor* aktuelne umetnosti i umetničkog. Takav umetnik je paradigmatički uzorak stvaraoca:

- (1) po uzoru na *prirodu* – Pollock je jednom rekao: “Ja stvaram kao priroda”;
- (2) po uzoru na *mašinu* – Warhol je jednom rekao: “Ja stvaram kao mašina”;
- (3) po uzoru na *društvo* – Beuys je delovao i delao kao društvo (društveni organizam, društveno stvorenje: *politička životinja*).

*Dokumenta* su nedijalektička i aistorijska izložba. Ona su nedijalektička jer ne ukazuju na obrt, već na TU-prisutnu izolovanu i idealizovanu snagu i moć *samog umetnika individualca* ili *samog umetničkog remek-dela* koje nadilazi sopstveni kontekst. Ona su aistorijska jer ne rekonstruišu istoriju, već lociraju trenutak (interval, segment, tačku, prošiveni bod) istorije kao *izuzetni čas* pojavljivanja izuzetnog umetnika i njegovog dela (to se vidi i na *Dokumentima* 7, kada nastajuća postmoderna preuzima izuzetnost potisnute moderne i omogućava da se “slabi”, “meki” ili “pluralni” subjekt postmoderne rekonstituiše po uzoru na jaki modernistički subjekt vladajućeg umetničkog tržišta). Drugim rečima, *slabi* subjekt postmoderne preuzeo je efekte *jakog* subjekta i poništio sebe, na primer, uporediti statusne obrte Clementea (1952) ili Kiefera (1945) u velike majstore zapadnog slikarstva. Ali, to se dešava i onda kada se promovisu novi pokreti (*Dokumenta V* sa postobjektnom umetnošću)<sup>739</sup> ili zastupaju “reprezentacije” kulture (*Dokumenta X*). Čak i *Dokumenta X*, kojima se *obećava* i istorija modernosti i njena kultura kao politika, bivaju dovedena do izuzetnog kôda posebnosti idealiteta umetnosti koja jeste “iz” ili “od” transcendiranja političkog i istorijskog u umetničko. Istorija i dijalektika se upisuju u sinhroniju idealiteta. Izložba *Dokumenta X* pokazala je obrt reprezentacija političkog, društvenog ili kulturalnog u visoki estetizam umetnosti koji čuva svoju autonomnost i tržišnu posebnost, čak i onda kada eksplicitno zastupa politiku, društvo i kulturu kroz privid dokumentarnog predočavanja evropskih realnosti.

Ali, sa *Manifestom* se dešava nešto drugo.<sup>740</sup> *Manifesta* nastaje sa ekspliciranim političkim zahtevom u trenutku kada dolazi do preuređenja blokofske (binarne) Evrope u postblokofsku (heterogenu ili pluralnu) Evropu posle pada Berlinskog zida. Tu se ukazuju tri bitna, ali neizvesna zahteva:

- (i) zahtev da se uspostavi mogućnost izlagačke, umetničke i kulturalne, a to znači i političke, komunikacije (razmene) između istorijski razdvojenih (možda i neuporedivih) kultura Istočne i Zapadne Evrope, ali i da se ukaže na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Evrope kao paradigmatičkog uzorka,
- (ii) zahtev da se identifikuje identitet (a identitet je uvek diskurzivna, kulturom naddeterminisana tvorevina) preobražaja *internacionalne visoke umetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umetnost* posle pada Berlinskog zida (tj. trenutka kada se postmodernizmi poznog kapitalizma, zapadnoevropskih retromarginalnih kultura i postsocijalizma susreću u obećanju “otvorenog društva”),
- (iii) zahtev o statusu umetnosti: umetnost više nije ponuđena kao posebna (autonomna i idealna) sfera (kontekst) stvaranja ili proizvodnje, razmene i recepcije artefakata (umetničkih dela), već je narušena očita granica između umetnosti i kulture – time je učinjeno to da familija izložbi *Manifeste* nije prezentacija velikih dela (remek-dela) aktuelnog trenutka, već arhiviranje (smeštanje u registre) artefakata (tragova, informacija, medijskih rekodiranja) kulture aktuelnosti na mestu i očekivanju umetnosti.

Dok se venecijanski *Bijenale* ukazivao dijalektičkom napetošću nacionalnog i internacionalnog, a *Dokumenta* aistoricizmom i antidijalektičnošću individualnog, *Manifesta* je koncipirana kao pregledni odnos arbitarnih *registara* ili: kao odnos indeksiranja (*indexing*) i mapiranja (*mapping*) mogućnosti prikazivanja lokalne (posebne, specifične, neuporedive) kulture *diskurzivnim mašinama* i medijskim mogućnostima masovne kulture poznog kapitalizma. Pozni kapitalizam je mehanizmima svog predočavanja i prikazivanja upisan u prividnu nekonfliktnost zastupanja razlika i raskola kultura (različitih kultura) Evrope na kraju XX veka.

Bitno je uočiti i još jednu karakterističnu razliku između venecijanskog *Bijenala*, *Dokumenata* i *Manifeste* u odnosu na internacionalno umetničko tržište i utilitarne zahteve nacionalnih kultura. Venecijanskim *Bijenalom* je omogućeno da se barem ekskluzivno i simbolički uporedno izlože formulacije nacionalnog “kulturalnog” (nacionalni paviljoni) i internacionalnog “tržišnog” (velike internacionalne postavke) modernizma i postmodernizma. *Dokumenta* su uvek bila izložba internacionalnog “tržišnog” modernizma i postmodernizma. Na *Dokumentima* se odigrala *ključna* verifikacija umetnika koji iz *lokalne nacionalne kulture* ili *adolescentnog životnog doba* prelazi u *visoki* i *veliki* svet internacionalne umetnosti i njenog galerijskog i muzejskog zastupništva. Naprotiv, sa familijom izložbi *Manifesta* nastala je sasvim nova i do sada nepoznata situacija:

739 *Documenta 5*, Kassel, 1972.

740 Barbara Vanderlinden, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, 2005.



Jugoslovenski paviljon na XXV venecijanskom Bijenalu, 1950.



Documenta X, Museum Friedricianum, 1997.



- (i) stvorena je *visoka internacionalna druga liga*, a to znači da je u političkom preobražaju internacionalnog hegemonizma u multikulturalizam nastajuće globalizacije bilo potrebno stvoriti “pokretnu” i “otvorenu” instituciju koja će na globalnom planu integrisati: (a) mlade umetnike, (b) umetnike marginalnih zapadnoevropskih kultura, koje nisu “velike” (kao što su nemačka, francuska, italijanska i, eventualno, ruska), i (c) umetnike tranzicijskih, nekada istočnoevropskih kultura, a da se
- (ii) pri tome ne izazove *udar* ili, barem, *poremećaj*, u stabilnom tržišnom sistemu identifikacije i egzistencije velikih majstora modernizma i postmodernizma koji konstituišu svet umetnosti ili, grubo rečeno, prvu majstorsku ligu; kao da je stvoren *međuprostor* između visoke autonomne umetnosti, koja gradi svet velikih i epohalnih dela, i izabrane i projektovane umetnosti koja zastupa i prikazuje trenutne interese posebnih kultura i njihovih identiteta;
- (iii) zapravo, prvi put u XX veku u Evropi se desilo da *svet (institucije, činovnici) visoke autonomne umetnosti* omogućava i projektuje prostor za nastajanje utilitarne (sa funkcijama) umetnosti koja je drugo od njega, ne ugrožava ga, već ga potvrđuje u njegovoj izuzetnosti i snabdeva, veoma kontrolisano i selektivno, *svežom krvlju* (mladim ili *drugim* umetnicima) koji ga jačaju, ali ne dovode u pitanje.

\*\*\*

Teza je da slikarstvo i skulptura poslekonceptualne umetnosti (na primer od sredine sedamdesetih) nemaju istorijsku logiku pravolinijskog razvoja (smene stilova, individualnih poetika ili pojava).<sup>741</sup> Sve je uporedno i moguće, sa mnogobrojnim povratnim spregama (kontrtransferima, protivudarima) unutar labavo odnosećih svetova umetnosti. U pitanju je neuređeno i nepregledno polje pluralnih mogućnosti i njihovih umnožavanja (metastaza). Nije reč o postistoriji, već o poludeloj-pomahnitaloj istoriji koja se entropijski raspada i rasipa i postaje stvar učenjaštva ili fascinirajućeg spektakla (između oka i tela, odnosno vizuelnog i haptičkog). Nema razlike između “izvora” (nastanka, obnove) i “ponora” (kraja) slikarstva i skulpture. Legitimna su dela bilo kog umetnika i bilo koje strategije, gesta ili postupka (transavangarde, neoekspresionizma, anahronizma, neekspresionizma, neokonceptualne umetnosti, simulacionizma, retroavangarde, sots-arta, ciničkog realizma, post-pop-arta, net-arta, cyber-arta itd.). Nema razlike između ulja na platnu i ekranske digitalno generisane slike, odnosno između usamljeničkog rada na slici u ateljeu i umetnosti spektakla po pravilima masovne kulture. Umetnost se ukazuje kao polje nepreglednih mogućnosti. Nepreglednost je suštinsko svojstvo umetnosti koja se naziva “postmodernom osamdesetih”. Ulazak u slikarstvo, izlazak iz slikarstva. Napuštanje umetnosti. Razaranje profesije slikara i opsesivno prizivanje tradicionalne uloge slikara zanatlije-manuelca. Umetnik je istovremeno zabavljač (Koons), šaman (Beuys), producent (Warhol), majstor zanata (Stella), antropolog (Kosuth), analitičar medija (Burgin), inteligentni provokator (Komar i Melamid) ili konstruktor fikcije (Alice Aycock) itd.

U devedesetim dolazi do bitnih promena u *tkivu* umetnosti. Odigrava se obrt, upravo usred samog neuhvatljivog pluralizma i njegovih neuhvatljivih nepreglednosti.

U umetničkom kontekstu USA ova promena se odigrava kroz fragmentizaciju galerijskog paramedijskog neokonceptualizma u posebne modele zastupanja i prikazivanja *ideala* i, možda, privida *multikulturalnog društva*: društva bez etničkog, rasnog, polnog, kulturom izdiferenciranog središta i bez očiglednih tenzija (konfliktnosti). Drugim rečima, sredstva elitne autonomne umetnosti (na primer, neokonceptualizma i neekspresionizma) se primenjuju u registovanju “pojava” malih ili marginalnih kultura (Meksikanci, Pakistanci, Portorikanci u SAD), njihovim uvođenjem u diskurzivnu i vizuelnu prepoznatljivost i sveprisutnost masovne kulture poznog kapitalizma.<sup>742</sup> Drugim rečima, lokalni etnički folklori dobijaju savremeni medijski i transnacionalno prepoznatljivi jezik.

U umetničkom kontekstu Evrope dolazi do pomaka koji je uzrokovan raspadom realnog socijalizma (istočnog bloka) i stvaranjem *zapadnih institucija* čija je funkcija podsticanje, pokretanje i opskrbljivanje tranzicijskih procesa na Istoku (od država nekadašnjeg SSSR-a, preko *komunističkih* država srednje Evrope do Balkana). Podsticanje, pokretanje i opskrbljivanje tih procesa omogućili su i *centri za savremenu umetnost* (SCCA) *Fonda za otvoreno društvo* ili, skraćeno: “Sorosa”.<sup>743</sup> Centri su u prvom koraku nastali kao institucije koje omogućavaju dokumentovanje lokalnih umetničkih scena, finansiranje aktuelnih umetničkih projekata i zastupanje transnacionalno emancipovane *lokalne umetnosti* na internacionalnoj sceni. Vremenom, centri su se povezali u finansijske, komunikacijske, izlagačke, promotivne i obrazovne *mreže* u procesu ili premošćenju između *Istoka u tranziciji* i *Zapada u globalizaciji*. Ono što se karakteristično ukazalo, veoma brzo, po ostvarivanju centara, bila je pojava *slične nove umetnosti* u sasvim različitim i, često, neuporedivim lokalnim kulturama. Priče i predočeni slučajevi su bili različiti, ali sredstva, tj. poetika prikazivanja, izražavanja i komunikacije bila je sasvim uporediva. Grubo govoreći, verovatno nije reč o unapred *zacrtnom* planu i programu,

741 Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art In America*, A Dutton Paperback, 1977.

742 Marcia Tucker, Karen Fiss, Russell Ferguson, William Olander (eds), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge, London, 1990.

743 *Quarterly. The Soros Centres for Contemporary Arts* 5, Soros Centres for Contemporary Arts Network, 1995; Christopher Phillips, “The View from Europe’s Lower East Side”, *Art in America*, October 1997, str. 47–53; “The New Europe Issue” (temat), *Siksi* 4, Helsinki, 1997.



ali sigurno nije ni u pitanju nekakva, kakva-takva metafizika *Zeitgeista!*?! Reč je, pretpostavljam, o odnosu *funkcije, strukture i efekta*, upravo onako kako su nekada davno o tome pisali Foucault (*diskurs*) ili Žižek (*ideologija*). To znači da je u pitanju funkcija institucije koja umetnost *rekonfigurira* saglasno vanumetničkim zahtevima:

- (i) *globalno*: pokretanja tranzicije u istočnoevropskim kulturama,
- (ii) *poetički*: emancipacije od elitnog autonomno-umetničkog modernizma i postmodernizma u praktično-umetničkom i teorijsko-interpretativnom smislu,
- (iii) *kulturalni*: preobražaja “alternativne” (emancipovane urbane) umetnosti kao marginalne umetnosti nacionalne kulture, koja je između popularne i visoke kulture, u *umetnost-sondu* kojom se testiraju, projektuju i zastupaju strategije relativizacije odnosa margine i centra u svakom konkretnom pojedinačnom društvu, drugim rečima, sama kultura postaje “materijal” i “medij” bavljena u cilju anticipacije i realizacije *beskonfliktnog* (politički korektnog) društva, i
- (iv) *politički*: umetničko delo postaje *pokazni medijski projekt* posredstvom koga se realizuje politički tonirana, ali ne i potpuno eksplicirana praksa i produkcija uzoraka, koji obećavaju *realnu delatnost unutar civilnog društva* koje treba tek da nastane, a time se, zapravo, suštinski neutrališu uslovi u kojima je nastajala i prezentovala se kritička, cinička, subverzivna i, sasvim očigledno, nihilistička umetnost sots-arta, perestrojke, ciničkog realizma ili retroavangarde.

Ovim je gotovo stvorena formula za “genezu” dela kao projekta koje *dobro prolazi* i koje dobija teorijsku i finansijsku podršku. Ontologija dela dobija prepoznatljivu morfologiju:

- (a) novi mediji (transnacionalno) + (b) lokalne (regionalne) teme = (c) predstava “od” brisanih tragova kulture.

Uočava se još jedna zanimljiva kontroverza. Model koji je ustanovljen za marginalne ili druge, na primer, meksikanske, portorikanske ili istočnoevropske kulture, sada se, kroz izložbe *Manifeste* i slične izložbe pod uplivom *centara* (na primer, *After the Wall*<sup>744</sup>), primenjuje i na male ili periferne zapadnoevropske kulture, kao što su švedska, holandska, danska, belgijska itd. One se time uključuju u “emancipatorski” horizont izjednačavajuće multikulturalne društvenosti na kraju XX veka.

Zato sam jednom prilikom za umetničke produkcije koje podržavaju SCCA upotrebio, sasvim bez ironije, termin *soros realizam*. Ovaj termin doslovno ukazuje na umetnost:

- (a) koja ima funkciju (vidi i–iv),
- (b) koja ima odnos predočavanja i zastupanja prema konkretnoj realnosti društva i kulture (vidi formulu [a] + [b] = [c]), i
- (c) koja ima “optimalnu projekciju”, a to znači pozitivan društveni projekt izmene (emancipacije, edukacije) koji se zastupa “kroz” umetničko delo.

*Soros realizam* nije realizam u smislu povratka slikarskom realizmu paranoičnog nacionalističkog tipa koji je razvijen u većini postsocijalističkih društava u osamdesetim i devedesetim godinama, a nije ni brutalna varijanta socijalističkog realizma koji je postavljao kanone izražavanja u tridesetim, četrdesetim, pedesetim i šezdesetim godinama na Istoku, već je, naprotiv, *meko* i *suptilno* uniformisanje i normiranje postmodernog pluralizma i multikulturalizma kao kriterijuma prosvetljenog političkog liberalizma koji treba da realizuju evropska društva na prelazu u novi vek. Konkretna korist od ovakvog pristupa je pomeranje sa “ograničene” (sasvim elitne) emancipacije koju nosi visoka umetnost i alternativa na opštedruštvenu emancipaciju u okviru određene lokalne kulture. Na primer, teorije poststrukturalizma i vrednosti liberalizma, koje imaju karakter “univerzitetskog” ili “muzejskog”, ali svakako “manjinskog intelektualnog” diskursa, sada “kroz” umetnost postaju diskurs, ukus i vrednost “normalne” kulture tek nastajućeg srednjeg intelektualnog sloja građanstva i njegovog javnog mnjenja (*doxe*). Konkretna manjkavost ovakvog pristupa umetnosti je uspostavljanje “prosečne preglednosti”, koja umetničke i estetske ciljeve realizuje kao kulturom determinisane efekte. Drugim rečima, umetnost mladih, marginalnih i *onih u tranziciji* dobija “svoj” *pokretni rezervat* obećanih mogućnosti preživljavanja i realizacija.

744 *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1998.

## Biopolitičko tumačenje otvorene potencijalnosti balkanske umetnosti ili jedno privremeno izvođenje evropskih identiteta kroz konkretne kustoske taktike

Tri izložbe,<sup>745</sup> posvećene balkanskoj umetnosti, privukle su *internacionalnu pažnju* na “balkanske” umetnike i njihove relativne kontekste skraj XX i početka XXI veka. Jedan “svet”, još nesituiran u aktuelnosti po kriterijumima *nove Evrope* i nekontekstualizovan u globalnoj distribuciji društvenih, kulturalnih ili umetničkih identiteta i moći, prezentovan je u prividnoj geografskoj ili regionalnoj prisutnosti i pojavnosti. Ove izložbe imaju eksplicitnu političku funkciju konstruisanja i izvođenja nestabilnog odnosa fikcije i realnosti novog evropskog identiteta u još definitivno neuspostavljenom ali ipak evropskom prostoru.

Umetnici su putovali. Susretali se. Neke tajne, cenzurisane ili skrivene marginalne i lokalne priče, nadanja ili umetnička dela su otkrivena, pokazana i približena internacionalnoj evropskoj publici (Mangelos, Tomislav Gotovac). Neka sasvim nova dela su načinjena da bi upotpunila egzotični fantazam ili tek egzotističko očekivanje o drugom ili drugačijem rubnom licu aktuelne evropske umetnosti (Sener Özmen & Erkan Özgen, Šejla Kamerić, Cosmin Gradinaru). Neki umetnici su vraćeni u davno napušteni kontekst svog etničkog ili geografskog porekla (Marina Abramović, André Cadere, Braco Dimitrijević, Jannis Kounellis). Neki umetnici su pokazali suočenje postkolonijalnog identiteta sa post-socijalističkim ili srednjoevropskim ili istočnoevropskim makro/mikroidentitetima (NSK *people*, Raša Todosijević, anonimni umetnik, Mladen Stilinović, Vlado Martek). Izvedena logika odnošenja lokalne teritorijalizacije i globalne deteritorijalizacije suprotstavljena je modernističkim paradigmatama i njihovim logikama izvođenja marginalnog i internacionalnog identiteta umetnika i umetnosti. Prezentovana su sasvim hibridna nekonceptualna umetnička dela i njihove nestabilne lokalne i globalne reference.

Umesto vesti o ratovima, etničkim netolerancijama, postsocijalističkoj bedi, istočnoevropskom očaju, permanentnim fragmentacijama identiteta, genocidnim radnjama, provincijalnim intrigama, egzotičnom nasilju, inflaciji, metastazama korupcije, lokalnim fundamentalizmima, parapolitičkim ili paramafijaškim mrežama moći i ekstatičkim otpuštanjima radnika, pojavile su se i stigle su sofisticirane i optimističke izložbe o aktuelnosti balkanskih umetnosti i umetnika kao prvog ili drugog ili budućeg ili prošlog *lica* Evrope. Taktika izvođenja “nade” je postavljena kao strategija evropske pozitivne kulturalne politike. Tom kulturalnom politikom se rubne i neuklopljene evropske kulture identifikuju i prevode u transparentni i razumljivi jezik evropskih umetničkih i kulturalnih integracija. Izvodi se strateški obrt od modernističkog evropskog kulturalno-umetničkog modela, zasnovanog na shematskom binarnom odnosu margina-naspram-centra u model integracije pluralnih i/ili hibridnih umetničkih mapa kao indeksiranih regiona i regionalnih kulturalnih identiteta. Pluralnost i hibridnost se realizuju mapiranjem i, time, isticanjem regionalnih umetničkih praksi. Tehnologija konstruisanja “nade” izvedena je kao oblik projektovanja kulturalne integrativne politike, koja u načelu kao da obećava tri paradoksalna zahvata. Prvo: nekadašnju Zapadnu Evropu uvodi u emancipatorske hibridne potencijalnosti izvođenja kulturalne ili umetničke politike za novi svet bez centra. U teorijskom smislu to je dekonstrukcija imperijalističkih modernističkih modela zasnovanih na stabilnom odnosu centra hegemonije<sup>746</sup> i traumatičnih ili pasivnih margina. Dekonstrukcija imperijalističkog modela vodi uspostavljanju imperijalnog modela kao tranzicijske integracije hibridnih odnosa lokalnih kultura/umetnosti u globalnu šemu novog sveta. Drugo: sadašnja jugoistočna Evropa ili Balkan projektuju se kao prostor koji se može uzeti u obzir. Sprovodi se preobražaj fragmentiranog traumatskog prostora u prepoznatljivi hibridizovani tranzicijski lokalni ili regionalni prostor-kandidat za novi evropski svet bez centra. Treće: preobražavaju se evropske deobene mape hladnoratovskog sveta u novu hibridnu mapu nekonfliktnog suočavanja neuporedivih društvenih modela (vojni kapitalizam Turske, patrijarhalni i proliberalni kapitalizam Grčke, tranzicijski mirnodopski ili postratni postsocijalizmi Albanije, Bugarske, Rumunije, Makedonije, Kosova, Srbije, Crne Gore, Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Slovenije). Izvođenje otvaranja deobnih mapa naznačeno je prepoznavanjem emancipatorskih jezika savremene umetnosti, koji trebaju da obećaju spajanja i prožimanja novomedijskih umetničkih praksi sa lokalnim identitetima u projektovanju razuđene evropske umetničke i kulturalne hibridnosti. Pri tome se koncept “emancipacije kroz umetnost” transformiše iz negativnog subvertizma avangardi, neoavangardi i postavangardi ili retrogardi u medijske diskurse *pozitivnih subverzija*, a to znači realizacije nove Evrope kao *kontinenta nade*. Iz rečenog se može zaključiti da su taktike rada sa Balkanom i Evropom (balkanskim i evropskim umetnostima) prakse konstruisanja i izvođenja fikcionalnih zastupnika potencijalne društvene realnosti.

Pokazalo se da su veoma brojni balkanski umetnici koji poznaju nove medije i koji se mogu relativno lako, uz solidnu interpretativnu podršku emancipovanih i zapadno orijentisanih lokalnih kustosa i bitnu podršku spoljašnjih istraživača, kritičara, teoretičara ili kustosa, prezentovati kao savremeni hibridni evropski umetnici. Zapravo, bitan je projektovani zahvat da se pređe sa lokalne tradicijske umetnosti na hibridnu savremenu evropsku umetnost. Hibridna savremena

745 Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002; Harald Szeemann, Karlheinz Essl (eds), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003. René Block (ed), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

746 Ernesto Laclau, “Identity and Hegemony: The Role of Universality in the constitution of Political Logics”, iz: Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality – Contemporary Dialogues on the Left*, Verso, London, 2000, str. 44–89.



Roger Conover, Eda Čufer, *In Search of Balkania*, 2002.



René Block, *In Den Schluchten Des Balkan*, Kassel, 2003.



Braco Dimitrijević, *Gradani Sarajeva*, 1993.



Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997.

evropska umetnost se ne odriče *lokalnih društvenih, političkih i kulturalno-umetničkih tradicija i posebnosti*, ali ih ne postavlja kao radikalne antievropske ili antizapadne tradicije, kao što to čine predstavnici patriotske orijentacije u političkom smislu i fundamentalističke tradicije u religijskim smislovima u nekadašnjoj Istočnoj Evropi ili na Balkanu.<sup>747</sup> I, zato, ovde se uočava jedan od paradoksalnih čvorova prezentovanja savremene balkanske umetnosti:

- (a) kako pokazati partikularnost (posebnost, drugost) na univerzalistički način,
- (b) kako kroz univerzalistički<sup>748</sup> način zadržati, makar i brisane tragove, partikularnosti (posebnosti, drugosti), i
- (c) kako sklopiti aktuelnu evropsku hibridnu mapu, koja nekonfliktno izmiruje partikularnosti i univerzalnosti umetničkih produkcija, a ne konstruisati i ne postaviti *umetničko-kulturalnog Frankesteina*, drugim rečima, kako izvesti optimističku sliku *novog sveta* u neoptimističkim uslovima i okolnostima?

U vezi sa odnosima partikularno–univerzalno mogu se postaviti bitna politička pitanja: (1) ko ima pravo na izvođenje univerzalnosti u kulturi i umetnosti? i (2) u čemu se razlikuju partikularnosti izvedene iz *evropskog duha hegemonije* (gotovo hegelovski rečeno) i partikularnosti koje se postavljaju kao potencijalna obećanja unutar sheme lokalno–globalno?<sup>749</sup> Drugim rečima, kao da se ovde mora preći sa koncepta binarnih svojstava partikularnosti i univerzalnosti na taktike izvođenja hibridnih potencijalnosti partikularnosti i univerzalnosti, tj. lokalnosti i globalnosti. Zaista, ovim izložbama lebde/plutaju različite identifikacione matrice:

- (i) metafizička matrica *tradicionalnog modernističkog egzotizma*, na primer, na Balkanu se mora pronaći drugo ili autentično ili izvorno, za razliku od otuđene i unificirane, tj. grubo govoreći, birokratizovane evropske umetnosti i kulture, odnosno, Balkan je mesto povratka *izvoru*;
- (ii) postmetafizička matrica *postmodernog eklektizma*, na primer, Balkan je potencijalnost još jednog mogućeg arhiva citatnih uzoraka koji postaju dostupni nakon dovršenja istorije (ma šta to značilo), kao što su za zapadne umetnike u moderni i ranoj postmoderni bili Orijent, Tibet, Daleki istok, Afrika, svet Aboridžina, brazilske prašume itd... a za umetnike Balkana potencijalnosti i uzori zapadne umetnosti;
- (iii) kulturalna matrica *brazilijanizacije*,<sup>750</sup> prividno sirovog nebirokratizovanog i medijski nevinog prostora Balkana, a to znači uvođenje balkanskih kultura u procese ubrzane neoliberalne regulacije i deregulacije kulture-potrošnje unutar svakodnevice kroz sinhronijski izvodljive modele poznokapitalistički situirane visoke, popularne, masovne, elitne, klasne, lokalne, globalne, marginalne, univerzalne, etc. kulture i umetnosti;
- (iv) evaluativna arheološka matrica *otkrivenih mesta zaborava* ili *cenzura* modernističkog progressa na neostvarenim modernističkim toposima, drugim rečima, na Balkanu, kao prostoru koji nije realizovan u modernističkom smislu Zapada, otkrivaju se izuzetni, ali retki, primerci umetničkog modernističkog stvaranja koji u doba moderne nisu mogli biti prepoznati i uvedeni u svet visoke zapadne umetnosti (najbolji primer je svakako posthumna razvojna internacionalna karijera Mangelosa) zbog zapadnog zanemarivanja marginalnih nezapadnih modernističkih dosega;
- (v) potrošačka matrica *medijskog egzotizma* ili, analogno filmskom (Dušan Makavejev, Saša Petrović, Emir Kusturica) konstruisanju fikcionalnog balkanskog mentaliteta kao iracionalnog ili, možda, nagonskog reza u zapadnoj racionalnosti, uspostavljaju se dramatični cinički ili marketinški autoegzotistički centrirani radovi koji govore o balkanskom umetniku kao drugom ekscenrom liku zapadnog evropskog umetnika;
- (vi) pokazna, ideološki orijentisana matrica *simptoma* (na primer, NSK *people*), koja se prenosi iz matrice istočno-evropske umetnosti u matrice balkanske umetnosti, demonstrirajući klizanje identiteta ili ideoloških reprezenata identiteta u neintegrisanom ali tranzicijskom evropskom prostoru Balkana itd...

U svim izložbama o Balkanu i izabranim delima ima očiglednog humora i bitne autoironije. I humor i autoironija su, svakako, deo novog evropskog optimizma. Ali, ono što nedostaje je kulturalno, umetničko ili teorijsko, odnosno, pre svega kustosko autorefleksivno i autokritičko problematizovanje *platformi* evropske kulturalne politike kao društvenog mehanizma realizacije nove, nekonfliktne i pozitivne *imperije*<sup>751</sup> u kojoj se izvode hibridni odnosi globalnog i lokalnog. Jer, nije postavljeno temeljno kritično i konfliktno pitanje: **da li postoji Balkan?** i, preciznije, koje su konsekvence izvođenja *balkanske platforme* kao fikcionalnog ili fantazmatskog uzorka nove evropske hibridnosti kao kulturalne realnosti? Na sasvim elementarnom problemskom nivou: neki od umetnika sa ovih izložbi su bili na sličan način

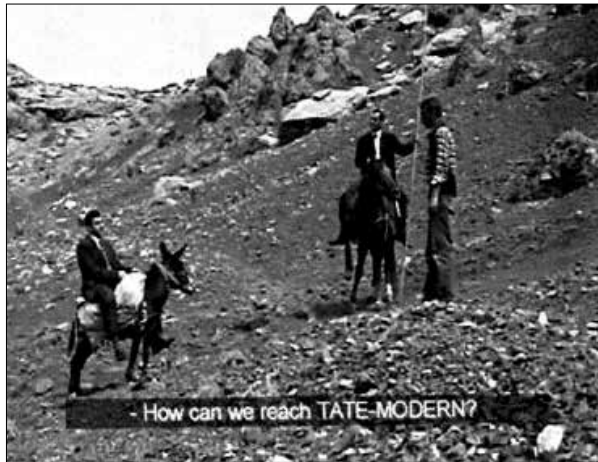
747 Šta je sa radikalnim patriotizmima i religijskim fundamentalizmima u samoj *evropskoj Evropi*? Kako njih problematizovati?

748 Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000; i *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2003.

749 Lee Weng Choy, "Just What Is It That Makes the Term 'Global-Local' So Widely Cited, Yet So Annoying?", iz: Gerardo Mosquera, Jean Fisher (eds), *Over Here – International Perspectives on Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge, 2004, str. 12–25; i Aleš Erjavec (ed), "Aesthetics and/as Globalization" (temat), *International Yearbook of Aesthetics* vol. 8, ZRC založba, Ljubljana, 2004.

750 Ravi Sundaram, "About the Brazilianization of India", iz: Geert Lovink (ed), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Inelligentsia*, The MIT Press, Cambridge, 2002, str. 122–131.

751 Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperij*, Multimedijalni institut i Arkzin, Zagreb, 2003.



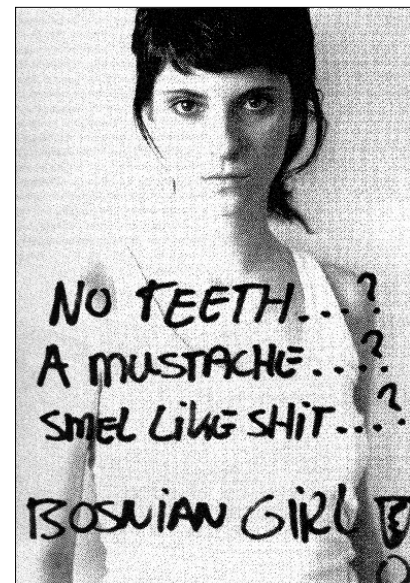
Sener Özmen, Erkan Özgen, *How can we reach Thate Modern?*, 2003.



Irwin, *Portret Slavoj Žižeka u radnoj sobi Sigmunda Freuda povodom stogodišnjice rođenja Jacquesa Lacana*, 2001.



Vlado Martek, *Bez naziva (SAD – Balkan)*, 1996.



Šejla Kamerić, *Bosanska devojka*, 2003.

uključivani u izložbe<sup>752</sup> ili antologije<sup>753</sup> srednjoevropske, centralnoevropske ili istočnoevropske umetnosti. Na primer, koncept srednjoevropske umetnosti je, tada, značio kontekst kultura ili svetova umetnosti koji su istorijski pripadali hegemonijskom uplivu Austrougarske. Koncept centralnoevropske umetnosti je značio: (a) realizaciju evolucija identiteta iz nemačkih modernističkih hegemonijskih kulturalnih politika, ili, naprotiv, (b) izvođenje *trećeg prostornog identiteta* između modernističke hegemonije Pariza i avangardističke hegemonije SSSR-a. Koncept istočnoevropske umetnosti ili postsocijalističke umetnosti značio je tranzicijske linije društava/kultura i umetnosti koje su na neki način u različitim faznim otklonima participirale u epohi realnog socijalizma (sovjetskog modela ili alternativa sovjetskom modelu). Ako je tako, onda se može reći da *ideja* Balkana ili balkanske umetnosti ne izvire iz teritorije ili regionalne povezanosti, već iz konstruisanja ili izvođenja fikcionalizacije i ideologizacije kulturalno-umetničke teritorijalizacije u uslovima:

- a) evropskih integracija (odnosa Zapada prema Balkanu);
- b) započinjanja ili dovršavanja postsocijalističkih tranzicija (Rumunija, Bugarska, Slovenija, Hrvatska, Srbija, BiH, Crna Gora, Kosovo, Makedonija, Albanija);
- c) prestrukturiranja marginalnih kapitalističkih društava/kultura (Grčka, Turska) u njihovoj funkciji *civilizacijske barijere* prema vanevropskim društvima i kulturama.

Ovakva analiza pokazuje da ne možemo govoriti o balkanskom identitetu ili hibridnim balkanskim identitetima kao o stvarnim identitetima (ma šta to značilo), već o performativnosti trenutnog balkanskog identiteta u stvaranju virtuelne slike za projekt evropskih hibridnih realizacija globalnog i lokalnog u novom poretku Evropske unije.

U uskom smislu kulturalne i umetničke politike, problem je sledeći: evropska kultura i umetnost i dalje funkcionišu na dva uporedna aksiološka plana. Prvo, na planu istorijskih umetničkih praksi i dela, tada se primenjuje kriterijum zapadne hegemonije univerzalnosti umetničkog i tada govorimo o evropskoj modernoj i postmodernoj od Cézannea, Matissea, Maljeviča ili Mondriana do Kleina, Beuysa, Clementea, Koonsa ili, čak, umetnika (Kounellis, Abramović) koji su iz ove regije ali su pravovremeno (ma šta to značilo) ušli u inventar zapadne velike umetnosti. Drugo, na planu aktuelnih umetničkih produkcija na Balkanu, tada se primenjuju kriterijumi kulturalnih studija kao *ideološke platforme* za selekcije dela po kriterijumima kulturalne partikularnosti, tj. lokalnosti unutar globalizujućih medijskih slika nove evropske epohe. Da bi se stvar učinila složenijom, a to znači potencijalnijom, ovi kriterijumi se primenjuju i na marginalne kulture integrisane Evrope u regionalnom smislu (na primer, švedska, norveška, finska, portugalska, baskijska ili sicilijanska umetnost) ili specifično kulturalnom identifikacionom smislu (na primer, umetnosti etničkih i rasnih manjina na Zapadu, umetnost mladih ili starih, odnosno umetnosti *gender* svetova).<sup>754</sup> Drugim rečima, evropska kulturalna politika je ponudila kulturalno rešenje za “male”, hibridno orijentisane umetničke prakse, ali je podtekstualno zadržala estetičke/estetske kriterijume za identifikovanje velike umetnosti Zapada. Zato kritično kustosko pitanje nije: *da li postoji balkanska umetnost?*, i: *kako je informacijski prezentovati*, već, pre, kako interpretativno suočiti političke strukturacije kulturalnih i estetičkih/estetskih kriterijuma u stvaranju sinhronijskih i dijahronijskih slika savremene globalne i lokalne umetnosti?

Na balkanskim izložbama su na iznenađujući način prezentovani dobri umetnici, čak i neka izuzetna dela sa *kraja sveta* – iz Srbije, Bosne i Hercegovine, Albanije, Slovenije, Hrvatske, Bugarske, Makedonije, Rumunije, Crne Gore i Turske. Ali, prezentovane su i *besmislene* produkcije dela koja su pravljena da bi bila “kao” balkanska i zato ta dela nisu *besmisljena* jer pokazuju realni odziv umetnika na izazovnu potražnju kulturalnih i kustoskih lokalnih ili globalnih birokratija. Pokazana su, zato, nestabilna, otvorena, melanholična, inteligentna, ekstatička, provokativna, delimično korumpirana, ali i dobra dela... Pokazana su dela živih, mrtvih ili anonimnih umetnika, odnosno lokalno ili globalno poznatih umetnika... Ta dela su prezentovana u opcrtavanju potencijalne mape jednog od kritičnih i neoblikovanih (*informe*<sup>755</sup>) evropskih prostora. Neosporno, ove balkanske izložbe su korisne: jedni Evropljani su drugim Evropljanima pokazali svoja relativna i nepostojana umetnička, kulturalna, rodna, politička, praktično-pragmatička ili medijska lica. Pokazivanje jednih Evropljana drugim Evropljanima pokazala su da imamo u svakom koraku više od jedne Evrope i da te mnogostruke Evrope nisu sigurni identiteti već prolazni ili trenutni efekti izvođenja lokalnog ili globalnog evropejstva, koje ne može biti postavljeno kao jedno, već kao nestabilnost tranzicija i po vremenskim i po prostornim potencijalnostima izvođenja individualnih i kolektivnih jastava. Postavljeno je bitno i karakteristično pitanje na koji se način evropske margine odnose prema centralnim i hegemonim pričama evropske, odnosno zapadne umetnosti, u trenutku kada se margine i centri dekonstruišu do lokalnih i globalnih strukturacija ili mapiranja. To je to. Kao da je sve na svom mestu. I sada

752 Lorand Hegyi (ed), *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999.

753 Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

754 Videti kataloge međunarodnih izložbi *Manifesta*.

755 Za razliku od Rosalind Krauss i Alaina Yves-Boisa (u: *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997), koji Bataillov termin *informe* (npr. Denis Hollier [ed], “A Documents Dossier” [temat], *October* no. 60, New York, 1992) primenjuju na umetničko delo, ja ga primenjujem na kulturalne formacije.

više znamo i “mi”, koji smo sa *fatalnog* Balkana, i “mi”, koji smo iz drugih delova Evrope, o Balkanu koji biva viđen od drugih i koji sebe pokazuje za druge. Možemo zaključiti da Balkan i postoji samo kroz ta trenutna pokazivanja. Pri tome, upoznajemo nekog novog umetnika iz bliže ili dalje okoline, za koga do sada nismo znali. Otkrivamo intrigantnu smešu novih medija (instalacija, kompjuter, performans, bilbord, fotografija, tekst, video) sa veoma fragmentiranim lokalnim tradicijama i reprezentacijama “zaturenih” identiteta. Ponuđene su i nove formule: *malo digitalnosti, sa malo etniciteta i puno diskurzivnosti, daje novo balkansko kao evropsko hibridno delo strukturiranja lokalnog i globalnog*. Kao da su priče o poznom socijalizmu i postsocijalizmu završene i sada tranzicijski Balkan obećava mogućnost i potencijalnost restrukturiranja aktuelnosti kroz složene indeksacije umetničkih kao kulturalnih produkcija.

Ali, moj osećaj Balkana ili jugoistočne Evrope ili neodređenog geografskog prostora južno i istočno od Italije, Austrije i Mađarske nije tako optimističan i direktno potencijalan. Balkan nije ogledalo svih jastava ili obećanje evropske budućnosti. Ali, Balkan nije ni mesto mitske prezentacije arhetipske slike “krvi i meda”. On je... tako ga osećam iz dana u dan... ideološki izvedeni ponor, iskliznuće, *ne celo*, čak i onda kada tačno i ne znam šta je Balkan. Ono na severu iznad Grčke ili ono na jugoistoku od Trsta ili Graza. Ponekad mi Balkan izgleda kao Afrika u najmračnijim snovima bede, bolesti, genocida, rasipanja, lokalnih totalitarizama. Mada ne znam tačno kako izgleda Afrika. Ponekad Balkan izgleda kao mnogostrukost provincijalnih malih i skromnih egzistencija sa svim svojim potisnutim i traumatičnim besovima – prava zaostala evropska *buržo*a sredina. A ponekad Balkan jeste, kao i bilo koja tačka na ovom svetu, ne mnogo drugačija od bilo koje zapadne ili neke druge priče. *Bunker u Africi se razlikuju od bunkera na Balkanu, mada – danas – bunker u BiH, Albaniji, Sloveniji ili Rumuniji nemaju isto značenje. Nisu više tragovi iste vrste*. Reč je o događajima reprezentovanja, a ne o stanjima stvari.

Prezentacija događaja moći/nemoći neodvojiva je od izbora, selekcija i konstrukcija atmosfera i ponuda ove tri izložbe o savremenoj umetnosti na Balkanu. Ta je pokazana bio-moć/nemoć nedvojbeno<sup>756</sup> bila neophodni element razvoja (regulacija i deregulacija) kapitalizma na Balkanu kasnih godina XX i ranih godina XXI veka. Zapravo, sva ona različita bosanska, albanska, bugarska, hrvatska, slovenačka, rumunska, crnogorska, makedonska, turska, srpska ili grčka tela umetnika/umetnica i njihovih artistskih modela bila su tela u raznim faznim odmaccima ili odlaganjima (*différance*) kapitalizma. Balkan je postajao svetom kapitalizma na bleđim tragovima (naslojenim tragovima) plemenskih, etničkih, feudalnih ili realsocijalističkih istorija i njihovih prekida. Drugim rečima, danas nije pitanje: *šta je specifičnost Balkana u kulturalnom smislu?*, već: na koji način se izvode realizacije različitih faza ili vrsta kapitalizma u kulturama koje ovom prilikom nazivamo balkanskim? Ili pitanje: koja vrsta kapitalizma, odnosno, fazni stadijum kapitalizma na tranzicijskom Balkanu uslovljava lokalno-globalnu strukturaciju unutar lokalnih kultura i njihovih spoljašnjih i unutrašnjih identifikacija umetnosti kao simptoma kulture i društva? I, ne paradoksalno, ovde nije reč o Balkanu kao drugom od Evrope, već o samim fikcionalnim aparatima Evrope, koji bez prestanka, svakodnevno, proizvode nju ovde i sada, odnosno, tamo i amo.

### **Nevalje sa umetnošću / fascinacije umetnošću: ko poseduje umetnost?**

Ko može imati ili posedovati umetničko delo?, odnosno: šta znači posedovati umetničko delo? Ja imam u svojoj kolekciji to i to umetničko delo, sliku, skulpturu, grafiku, ili bilo šta drugo: knjigu umetnika, *ready made*, pisma umetnika, privatne fotografije umetnika, političara, rok ili filmskih zvezda? Da li se može imati umetnost? Ko je vlasnik umetničkog dela? Da li biti vlasnik dela znači imati “komad” ili “ideju”, te *komad sa idejom*? Da li se može imati umetničko delo, a šta se dešava sa posedovanjem umetnosti? Ko ima pravo na umetničko delo? I, svakako, još jedno pitanje: šta, zapravo, poseduje umetnik, šta trgovac umetničkim delima, šta ima vlasnik dela i šta “dobija” slučajni posmatrač umetničkog dela na izložbi, u muzeju ili tokom posete privatnoj kolekciji?

Obično se kaže da ne možemo imati, tj. posedovati muziku. Jedan veliki pijanista je pokušao da se suoči sa tim paradoksom posedovanja i neposedovanja muzike. To je bio kanadski pijanista Glenn Gould (1932–1982). On je, paradoksalno, mrzeo glavne odrednice aktivnosti umetnika-izvođača. Drugim rečima, prezirao je izvođenje muzičkog dela u javnosti. Gould je u jednom trenutku izjavio kako želi “napustiti *vita activa*”,<sup>757</sup> odnosno izlaganje pogledu drugih. Kako bi vlastitu virtuoznost učinio nepolitičkom, pokušao je što više približiti delatnost umetnika-izvođača *proizvodnom radu* u strogoj smislu te reči, nečemu što iza sebe ostavlja spoljašnje proizvode ili dela. To je značilo zatvoriti se u muzički studio, snimati ploče, kako bi se stvorilo “delo”. Da bi izbegao javno-političku dimenziju, urođenu virtuoznosti pijaniste, morao je želeći da njegove maestralne izvedbe proizvedu neki dovršeni predmet, nezavisan od

756 Michel Foucault, “Pravo na smrt i moć nad životom”, iz: *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994, str. 96–97.

757 *Vita activa* je javno nastupanje, ali i tradicionalan naziv za politiku.



same izvedbe. Tamo gde je delo autonoman proizvod, onde je rad, a ne više virtuoznost, pa stoga nije ni politika.<sup>758</sup> Gouldov umetnički obrt od izvođenja i virtuoznosti ka *proizvodnom radu* menja suštinski odnos prema muzičkom delu. Jer, do nekog trenutka mogao sam reći: “Čuo sam Gouldovo izvođenje Bacha!”, ali posle Gouldovog preobražaja statusa i pojavnosti muzičkog dela, mogao sam reći “Imam Gouldovo izvođenje Bacha, kao što imam Picassovu grafiku!” To mogu reći jer imam snimak Gouldovog izvođenja Bachove muzike, koje nikada nije bilo živo izvođenje. Ta promena menja granicu dela u polju granica ostvarivanja kapitala, a to znači odnosa politike (virtuoznosti) i proizvodnje (rada) u odnosu na doživljaj ili na posed muzike kao završenog i zatvorenog dela. Muzika više ne prolazi nepovratno u vremenu. Desio se obrt od muzičkog dela kao događaja izvedbe u muzičko delo kao objekt posedovanja.

Ali stvari sa umetnošću nisu jednostavne. Ko ima, na primer, sliku i ko ima umetničko delo u isto vreme? Šta je to što se ima? Predmet, istina, lepota, predstava, odnos, vrednost, zamrznuti fantazam, isečak iz života?

Slika Gustavea Courbета (1819–1877) *L'Origine du monde* (*Poreklo sveta*, 1866) zaslužuje pažnju. Slika je dimenzija 55x46 cm. Bila je to takozvana “druga slika”, tj. bila je uramljena ispod javne prve slike koja ju je skrivala. Slika prikazuje nagi ženski torzo sa realistički prikazanim genitalijama. Pretpostavlja se da slika prikazuje model Joannu Hiffernan. Slika je načinjena po narudžbini turskog diplomate Khalila-Beya. Slika se posle niza prodaja i preprodaja našla u posedu francuskog psihoanalitičara Jacquesa Lacana 1955. godine. Slika je bila izložena u porodičnom letnjakovcu Lacanovih. Nakon smrti Jacquesa Lacana, porodica je u ime naslednih taksi predala sliku francuskoj vladi i od tada je slika izložena u *Musée d'Orsay* u Parizu. Courbetova slika, kasnije nazvana *L'Origine du monde*, nastala je kao pornografska slika. Ona je bila naručena i izvedena kao “pornografska slika”. Njena funkcija nije bila da bude vizuelni objekt za estetski sud, već za zainteresovan pornografski učinak uživanja u pogledu upućenom na realistički prikazane otvorene ženske genitalije, verovatno genitalije nakon seksualnog akta. Tajna slika se gledala usamljenim pogledom muškarca, ali i u muškom društvu kao objekt privatnog kolektivnog muškog uživanja tokom večernjih zabava u domu turskog diplomate. Danas se ta slika gleda u *Musée d'Orsay* kao javno veliko remek-delo francuske umetnosti XIX veka. Da li je to ista slika koju je napravio Courbet, posedovao Khalil-Bey, imala porodica Lacan, i sada preuzeo i javno izložio “francuski narod”? Ko je i šta u ovoj igri posedovao? Jer, slikar je proizveo pornografski proizvod za koji je bilo moguće zaraditi novac. Prvi vlasnik je imao izuzetnu pornografsku sliku koju je napravio već tada slavni pariski slikar, ali on je imao i erotski objekt svojih individualnih i kolektivnih fantazija. Jacques Lacan je imao već četiri stvari:

- pornografsku sliku *par excellence*,
- tajanstvenu i misterioznu sliku koja je budila interesovanja nadrealista i drugih opskurnih ili sofisticiranih ljubitelja umetnosti,
- remek-delo francuskog slikarstva XIX veka, i, svakako
- izuzetan uzorak za psihoanalitičko tumačenje “objekta muškarčeve žudnje”.

Svako od ovih istovremenih posedovanja slikarskog umetničkog dela je različito i, gotovo, neuporedivo. Reč je o mnogostrukosti koju pokreću promenljive funkcije ovog dela.

Ko ima pravo na delo? Šta znači posedovati delo, imati ga u svom posedu? Da li se umetničko delo može zaista imati?

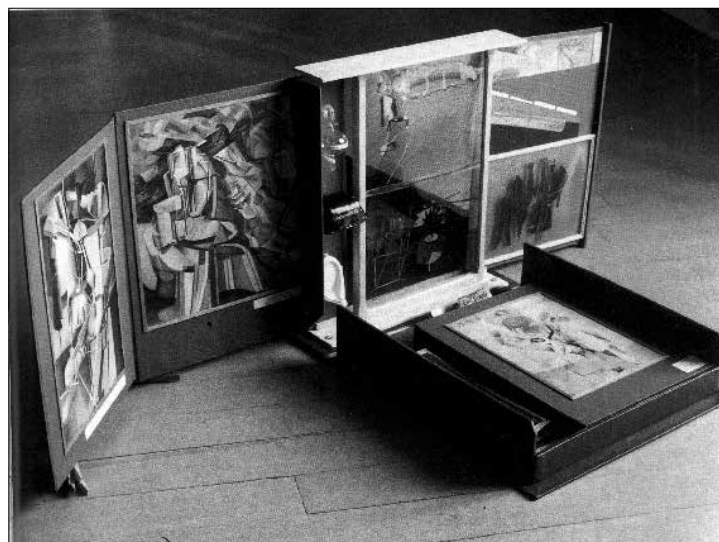
Pre par godina, kada sam radio na knjizi *Impossible Histories*,<sup>759</sup> tražio sam od Moderne galerije u Ljubljani dozvolu da objavim reprodukciju jednog od slikarskih dela, na primer, Francija Kralja. Dobio sam odgovor da Moderna galerija poseduje to delo, tj. taj komad, ali ne i autorska prava za reprodukovanje te slike. Drugim rečima, ako sam dobro razumeo, Moderna galerija je imala u svom vlasništvu “predmet” koji je mogla posuditi za izlaganje drugom muzeju ili galeriji, ali autorsko pravo na delo imao je umetnik i njegovi naslednici. To delo sam, međutim, dobro poznao i mogu ga u sećanju prizvati, mogu o njemu govoriti i pisati. Moje sećanje je prisvojilo to delo. To delo prisvajaju i politički diskursi slovenačke nacionalne kulture, koji identifikuju stvarni ili fikcionalni “subjekt” slovenstva i posredstvom baš tog umetničkog dela. I, zato, ko je, u stvari, vlasnik tog dela? Onaj ko ima predmet, onaj ko ima autorska prava, i oni bezbrojni posmatrači koji su u stanju da pogledom prisvoje to fascinantno remek-delo slovenačke umetnosti, odnosno oni koji se politički suočavaju sa slovenačkim nacionalnim identitetom i njegovim kulturalnim zastupnicima? Ko ima pravo na umetničko delo i o kakvom “pravu” je reč? Tu se suočavamo sa jednim važnim pitanjem savremene teorije umetnosti i estetike, a to je da umetničko delo nije samo ono što se ukazuje pred našim okom,<sup>760</sup> već i mnoštvo znanja, uverenja, emocija, identiteta, funkcija, interpretacija, prisvajanja, istorija i vrednosti koje jedno delo

758 Paolo Virno, “O virtuoznosti. Od Aristotela do Glenna Goulda”, u: “Rad, Djelovanje, Intelekt”, iz: *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 47–48.

759 Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge, 2003.

760 Arthur Danto, “The Artworld”, iz: Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.





Marcel Duchamp, *Box-in-a-Valise*, 1936–41.



Grupa Irwin, *Zlatni osmeh*, 2003.



Grupa OHO, *vežba*, 1971.



Grupa Irwin, Marina Abramović, *Namepickers*, 1998.

realizuje u jednom istorijskom trenutku recepcije. Drugim rečima, izgleda da jedno umetničko delo postoji istovremeno u različitim svetovima umetnosti, kulture i društva.

Sa vlasništvom uvek stvari stoje složeno i kontradiktorno. Evo još jednog instruktivnog primera o pravu na delo. Američki pop-art skulptor George Segal (1934) je negde ranih šezdesetih godina napravio asamblaž koga su činile dve gipsane figure postavljene da sede na zapuštenom i pocepanom trosedu. Delo je kupio jedan od uglednih kolekcionara savremene umetnosti. Mnogo godina ili koju deceniju kasnije skulptor je posetio ovog kolekcionara i njegovu kolekciju. Kolekcionar mu je pokazao sa velikim ponosom značajno rano Segalovo delo. Skulptor je ugledao i pogledao “svoje delo” i rekao da to nije njegovo delo. Kolekcionar je bio zapanjen! Skulptor je bio vidno uzrujan i ljut. Ne, nije se radilo o falsifikatu. Već o promeni na samom delu. Kolekcionar je dve gipsane figure premestio sa “zapuštenog” troseda na novi kožni trosed i time je, po umetniku, razorio njegovo umetničko delo. Jer, njegovo delo nisu bile samo gipsane figure, već njihova postavka (*instalacija*) na zapuštenom starom trosedu. Premeštanjem gipsanih skulptura sa jednog na drugi trosed narušen je asamblaž, a time umetnikov koncept, vizuelni izbor i kombinacija vajanog i *ready made* dela. Usledio je dug sudski proces, u kome umetnik nije imao zakonsku zaštitu. Nakon toga je usledila politička i kulturalna kampanja jednog od liberalnih američkih senatora, koji je pokrenuo pitanja o autorskom pravu umetnika na zaštitu dela i učešće u zaradi od prodaje dela. Pokrenuta kampanja za “pravo na delo” vodila je ka razdvajanju:

- vlasničkog prava na delo kao završenog komada, tj. napravljenog predmeta,
- autorskog prava na konkretno delo likovnih umetnosti.

Razdvajanje ova dva prava omogućilo je umetnicima da učestvuju u dobiti od daljih preprodaja dela na tržištu umetnosti, ali i u zaštiti dela kao specifičnog i autentičnog, a to znači naknadnim promenama i preradama nepodložnog umetničkog proizvoda.

S druge strane, izvesni umetnici su provocirali pitanje autorstva i autorske “začurenosti” dela. Već početkom XX veka, na primer, Marcel Duchamp je sa zamislama *ready madea* ukazao na to da nije samo umetnik onaj koji manuelno stvara od “sirovine” napravljeni predmet (komad, proizvod, umetničko delo). Umetnik je onaj koji i bira već napravljeni predmet i svojom odlukom ga imenuje za umetničko delo. *Ready made* je predmet iz svakodnevne upotrebe (točak bicikla, lopata za sneg, sušilica za flaše, pisoar), koji je odlukom umetnika premešten iz konteksta svakodnevnih predmeta u kontekst izuzetnih predmeta umetnosti. *Ready madei* su umetnička dela nastala prisvajanjem i premeštanjem predmeta iz svakodnevice i njegovim imenovanjem za umetničko delo. Prisvajanje, premeštanje i imenovanje bile su nove konceptualne i performativne taktike umetnika. Postsovjetski umetnik Aleksandar Brener primenio je taktiku drastične materijalne intervencije na originalnom umetničkom modernističkom ili avangardnom delu. Brener je na slavnoj suprematističkoj slici Kazimira Maljeviča (1878–1935) *Beli krst na sivome* ispisao sprejom znak američkog dolara “\$”. To se dogodilo u Stedelijk muzeju u Amsterdamu 1997. godine. Brener je nakon toga pozvan na sud radi dela vandalizma i skitnje.<sup>761</sup> Šta je umetnik učinio? Uništio je jedno od velikih slika evropske moderne i avangardne kulture s početka XX veka. Šta je umetnik, još, učinio: načinio je interventno umetničko delo na već postojećem umetničkom delu. Brener je ušao na *teritoriju* slike Kazimira Maljeviča. Čija je to sada slika? Da li je to Maljevičeva ili Brenerova slika? Da li je reč o uništavanju dela ili unošenju dodatog viška vrednosti u jedno delo, čime ono postaje drugo delo? Da li je to bio protest protiv moći prisvajanja koju demonstrira globalni kapitalizam prema umetničkim delima i umetnosti, ili nekontrolisani bes “nemoćnog” umetnika, ili sprovođenje agresivnog ponašanja koje upravo kapitalizam nameće u borbi za uvećanjem “viška vrednosti”, ili? Svi ovi parametri su, verovatno, bili u *igri*. Brenerovom akcijom su pokrenuta pitanja o vlasništvu: ko ima pravo na umetničko delo i na umetnost?, te su na drastičan način razdvojena ta prava: jer, pravo na umetničko delo (posedovanje dela kao vrednosti) i pravo na umetnost (delovanje unutar sveta umetnosti, kulture i društva, iskazivanje umetničkog i egzistencijalnog stava) nisu ista *prava*. Zato, ići *pravo* na umetničko delo i ići *pravo* na umetnost nisu ista društvena i kulturalna *prava*.

Pitanje vlasništva je i pitanje: čije je to i to delo? ko je to i to delo načinio? ko stoji iza tog i tog dela? Mnogi moderni umetnici su se odrekli autentičnosti, prepuštajući drugima da izrade njihovo umetničko delo. Svakako, tu je važna figura američki pop-artist Andy Warhol. Warhol je “proizvodio” svoja dela u *Fabrici* (*Factory*, Njujork) u saradnji sa zanatlijama, asistentima, prijateljima itd. Njegovo ime nije bilo znak *stvaralačkog izvora* dela, već tržišni brend. On je bio garant da je to značajno i vredno delo. Mađarsko-nemačko-američki konstruktivista Laszlo Moholy-Nagy je jednu seriju slika izradio tako što je diktirao preko telefona, pomoću milimetarskog papira i kataloga za boje, nadzorniku u radionici za izradu reklama kako da se izvede njegova slika. To su bile prve slike nastale putem telefona, negde sredinom tridesetih godina. Italijanski metafizički slikar Giorgio de Chirico (1888–1978) je tokom XX veka radio kopije i parafraze svojih ranije nastalih slika, te je, kao i ruski suprematista Kazimir Maljevič, redatirao ili pogrešno datirao izvesna svoja dela. *Ko i kada* dela postali su nepouzđani. Pojedini umetnici su delovali u umetničkim grupama,

761 Eda Čufer, Goran Đorđević, IRWIN: Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnic, “Pismo podrške” (14. 02. 1997), *Frakcija* br. 6–7, Zagreb, 1997, str. 82–85.

skrivajući svoj individualni identitet iza grupe ili odbacujući identitet umetnika u ime sovjetskog radnika-tehničara. Na primer, u programu sovjetske konstruktivističke *Produktivističke grupe* iz dvadesetih godina XX veka objavljeno je negiranje umetnosti i umetnika kao posebnog društvenog/kulturalnog konteksta i aktera u ime aktivističkog delovanja u revolucionarnom društvu.<sup>762</sup> Umetnost je trebalo da postane stvar kolektiva i kolektivne kreativnosti. Ukazuje se na to da je sâm *konstruisani* život “estetski vredan” i da mu nije potrebna umetnost ili umetnik kao posrednik, zamena ili poligon estetizacije. Pojedini umetnici su u periodu konceptualne umetnosti, tokom šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, delovali kao anonimni umetnici. Umetnik bez javno prezentovanog identiteta koristi se “anonimnošću” i pozivanjem na anonimnost kao na poslovni identifikacioni brend.

Poseban slučaj su grupe umetnika u kojima su se stvarali složeni prepleti ili mreže umetničkih identiteta: od kolektivnog identiteta, preko preplitanja kolektivnog i individualnih identiteta, do stvaranja i izvođenja fikcionalnih grupnih subjekata umetničkog rada. Na primer, slovenačka grupa OHO (1966–1971) je u jednom trenutku svog rada razvila koncept složenog i hibridnog kolektivnog “čoveka OHO”. Sintetizujući različite empirijske i biheviorističke radove grupe kao model egzistencijalnih odnosa, Marko Pogačnik – jedan od autora grupe OHO – izneo je hipotezu:

Karakteristika naše grupe je u tome što svako od saradnika izvodi svoju ulogu unutar ukrštenog dijapazona od racionalizma do intuicionizma u horizontalnom smeru i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smeru, a mislim da bi se te različite uloge za svakog od saradnika mogle čak i procentualno izraziti.<sup>763</sup>

Opozicije binarnih parova racionalnost–intuicionizam i sistematičnost–senzibilnost aksiomatski su pretpostavljene karakterizacije Pogačnikove autorefleksivne deduktivne teorije o umetniku unutar grupe OHO. Pogačnik time određuje i hipotetičkog zbirnog čoveka *OHO*,<sup>764</sup> koji povezuje racionalnost, intuicionizam, sistematičnost i senzibilnost. Taj čovek je novi nadautorski subjekt koji stoji iza i iznad OHO-ovskih umetničkih produkcija. U grupi IRWIN<sup>765</sup> (osnovana 1983) razvijane su sasvim različite postmoderne ili retroavangardne taktike autorstva: od poništavanja individualnog autorstva i kolektivnog prezentovanja dela, do izvođenja autorskih individualnih pozicija u umetničkom kolektivu. Dok je grupa OHO radila sa *zamisli* iniciranja transcendentnog nad-subjekta umetničkog rada, grupa IRWIN je radila sa hibridnim mapiranjima i mrežama materijalnih “jastava”. Čovek grupe IRWIN je istovremeno i deo dijalektičkog totaliteta slikarskog kolektiva, koji stvara dela bez obzira na individualni identitet *tvorca*, i individualni manuelni stvaralac neponovljivog umetničkog dela. Dijalektika ponovljivosti i neponovljivosti dovedena je do *antiedipovskog vrtloga* jednog izolovanog “ja” i ubrzanih i mnogostrukih hipotetičkih “mi” unutar kolektiva.

Ovaj kratki narativ o vlasništvu, identitetu i ulogama onoga ko ima umetničko delo ili ko polaže pravo na umetnost, priča je o kontradikcijama i hijatusima. Umetnost je tu/sada sasvim *blizu* ispred ili oko “mene” ili “nas”, ma ko to *kada* i *gde* bio. Privid transistoričnosti i transgeografičnosti je jedna od bitnih taktika postavljanja umetnosti u svet. Umetnost nije nešto što *izvire iz sveta*, već nešto što se kustoskim praksama (pretpostavljenim strategijama i izvedenim taktikama) postavlja u svet i što se pojavljuje naspram njega. Ukazuje se napetost između umetnosti i sveta: fikcionalnog i doslovnog, odnosno virtuelnog i realnog. Time što se umetnost postavlja u svet, *ona* čini mogućom razliku zatečenog i unesenog, prirodnog i veštačkog, neintencionalnog i intencionalnog, celog i ne-celog, pojedinačnog i opšteg, vrednog i bezvrednog, onoga što se *ima* i onoga što *jeste* itd. Drugim rečima, savremena prestrukturiranja sveta umetnosti kao prakse kulturalne industrije vodila su ka direktnom suočenju ekonomije i ontologije, a to znači uređenja polja pojavnosti viška vrednosti umetnosti i prividne dematerijalizacije (*rasplinjavanja*)<sup>766</sup> umetničkog dela u pokretnim, promenljivim i tranzicijskim praksama globalnog kapitalizma. Na mestu *umetničkog dela*<sup>767</sup> pojavio se *odnos*,<sup>768</sup> a na mestu odnosa “višak vrednosti”, odvojen od proizvoda i uključen u cirkulaciju postprodukcijskih<sup>769</sup> zastupanja “efekata” razmene, potrošnje i estetizacije. Nosilac projekta u umetnosti postaje kustos, koji učestvuje u institucionalnoj realizaciji “dela” i pozicioniranja dela u institucijama sveta umetnosti i kulture. Centriranjem kustoskih platformi kao dominantnog diskursa i prakse u produkciji, prezentaciji i komunikaciji umetničkog dela i umetnosti kao estetske, umetničke i kulturalne atmosfere, postaje bitnim okret od “poetike” i “teorije umetnika” ka *kulturalnim politikama*.

762 Productivist Group, “The Slogans of the Constructivists” (1920), u: “Constructivism in Russia: 1920–23”, iz: Stephen Bann (ed), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974, str. 20.

763 Prema navodu Ješe Denegrja, uvodni tekst u katalogu *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973, str. 8.

764 Tomaž Brejc (ed), *Grupa OHO 1966–1971*, Študentski kulturalni center, Ljubljana, 1978.

765 Inke Arns (ed), *Irwin Retroprincip*, Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, 2002–2003.

766 Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

767 Arthur C. Danto, “Artworks and Real Things”, iz: W. E. Kennick, *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin’s Press, New York, 1979, str. 98–110.

768 Nikolas Burio, “Relaciona estetika” (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003.

769 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.





# PRILOG

## SASVIM LOKALIZOVANI DETALJI: AUTOBIOGRAFIJA + PUTOPIS

- Beograd i *mali jezici*
- *Logiques* (juli 1976, oktobar 1977, mart 1978: London, Pariz, London i neki drugi detalji iz fikcionalizovanog života teoretičara/etnologa i putopisca)

## Beograd i mali jezici (Beograd u avgustu<sup>1</sup> – *une perte en mode*)

U Beogradu sam. Avgust. Vreli avgust 2000. godine. Trebalo je da budem na nekom drugom mestu sa drugim ljudima u ovom trenutku. Trebalo je... Nepotrebno odlaganje suočenja sa haosom i neudobnošću. Govorim o tome da sam lenj, da sam konformista. Izbegavam sukobe. Skrivam se među knjigama. Ne, izležavam se i ništa ne radim. Provodim letnje dane u čekanju. Volim udobnost, sigurnost, predvidivost. Čak i ne čitam.

U ovoj “naraciji” biće previše Francuza/Francuskinja.

Prijateljima pričam o Africi, o mojim putovanjima u Afriku koja se nisu desila.

Afrika je neizvesna.

Neizvesnost Afrike me plaši. Daljina. Igra slučaja u savani. Sam među lavovima. O trgovini belim robljem. Gluposti.

Lenj sam i veoma, veoma spor. Slušam kako Cathy Berberian peva Berijevo čitanje Joycea.

Zbunjujuće, sasvim zbunjujuće *kidanje* glasa, rasipanje fonema, drobljenje, kod Joycea već razorenog smisla.

Uživaoci u muzici bi rekli f-a-n-t-a-s-t-i-č-n-o.

Ali ja ne uživam, samo slušam.

Sa pažnjom posmatram kako asfalt treperi od jare. Na crnoj podlozi, na sasvim mat crnoj podlozi lebdi prozirni titraj. Asfalt je mek. Ugiba se pod nogom. Beogradski asfalt u avgustu “smrdi” na naftu i lubenice. Nekada se u avgustu osećao miris mulja sa Ade. Više ne mogu da osećam miris mulja.

Jara. Fatamorgana. Rachid... mi je govorio o Sahari. Ulazio je u detalje. Pesak i kamen. Imali smo vremena da razgovaramo. Spomenuo je Tuareze. Njegova žena je Tuareskinja. Bila je pijanistkinja. Studirala je muzikologiju na francuskom jeziku u Alžiru.

Sada je “menadžer” u Kanadi, mislim, u Kvebeku. Alžir, Beograd, Kvebek.

Sasvim različita mesta. U mojim sećanjima ima mnogo figura. Pamtim.

Moj jezik se sapliće. Pijan sam. Ne, već dugo sedim na suncu. Od jare... Muti mi se u glavi. Vrtoglavica.

Misliš da govorim o Hitchcocku. Veruješ da sam opčinjen Hitchcockovim filmovima. Pogledom koji je snimljen. Pogled možeš videti. Zvuk ne možeš. Ti misliš da celu priču usmeravam ka tom ključnom trenutku, kada svi sa ulice odlazimo kod Madeleine na čaj. “Odlazimo?” Ali, ko je to “mi”? U Beogradu postoji uvek neko “mi”? U herbarijum, gde sam u detinjstvu stavljao suve listove kestena, sada stavljam sasvim različita “mi”? Ne razumem prvo lice množine. Ali ga upotrebljavam. Jezik se može govoriti, a da govornik ne razume jezik, sam jezik. U njenom stanu je hladovina. Debeli zidovi i razgovor o Victoru Burginu. Ona sipa čaj. Neko se setio Michela Chiona i njegovog ukazivanja na akuzmatični zvuk. Zvuk bez porekla: iz druge sobe, iz zvučnika, iz kompjutera... Zvuk... Zvuk bez porekla. Bez porekla... Lagano i suptilno razaranje fantazma o ontologiji. Fantazam o izvesnom poreklu forme. Neizvesnost. Sasvim sigurno osećanje neizvesnosti... Beograd je izlepljen plakatima. Grad je ispisan grafitima. Barthesova “retorika vizuelnog” je na delu. Jedan lokalni građanski rat sa plakatima. Neko cepa plakate. Sasvim je uredan u tome. Décollage. Lyotard je predložio da Marxa treba čitati posredstvom Jacksona Pollocka.<sup>2</sup> Naturalizacija, možda? Posmatram dva mladića i dve devojke kako ispijaju crno pivo. Crno pivo se sliva niz njen obraz i kaplje po stolu. Karmin, tamni, crveni, je razmazan. Melanholja, ženska. Crno pivo je načinilo asimetričnu fleku na njegovoj žutoj papagaj košulji. Muška agresivnost. Mačo stil. Gest rukom. Crveni obrazi...

U blizini je sinagoga.

Ponekad se ušunjam u dvorište i oslušujem tišinu naspram gradske vreve. Povremeno čitam *Talmud*.

Kako da se vratim u jevrejsku četvrt?

Da ponovo pronađem Jova.

Pokazujem za d. rukom na prodavnicu u kojoj su nekada prodavali nove “zapadne” ploče, bilo je to pre dvadeset i više godina. Danas je tu prodavnica kič-ikona. Lažna boja zlata. Boja zlata. Dostojanstvo i moć. Ko koga oponaša? Crno pivo se pije u Beogradu. Ja ne pijem pivo. Ah, pijem čaj. Na ulici... Beograd živi na ulici, oponašajući dinamiku pisma (*écriture*).

Preturam po starim knjigama.

Beogradsko tržište starih knjiga, ulični *dileri* i sasvim neobične cene od 5 dinara do 300 DM.

1 Filip Sollers, “Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta”, Delo br. 12, Beograd, 1969, str. 1327–1333; Phillpe Sollers, “Une perte en monde”, ArtPress br. 245, Paris, 1999, str. 53–62; Victoria Combalia, “Dora Marr, Photographer”, ArtPress br. 199, Paris, 1995, str. 54–58; “Bataille sans commune mesure”, ArtPress br. 204, Paris, 1995, str. 40–50; Shelley Rice (ed), *Inverted Odysseys*, The MIT Press, Cambridge, 1999; Philippe Sollers, “Garsonjera – izabrani ulomci iz romana”, Republika br. 11–12, Zagreb, 1998, str. 168–174; Phillippe Sollers, “Paradis”, iz: “Patrick ffrench”, Roland-Francois Lack (ed), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 238–240; i “Patrick ffrench”, *The Time of Theory. A History of Tel Quel 1960–1983*, Clarendon Press, Oxford, 1995; Martin Hajdeger, “Iz iskustva mišljenja”, Delo br. 11, Beograd, 1973, str. 1315–1319; Victor Burgin, “Tea With Madeleine”, iz: Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1987, str. 298–309; Hitchcock, *Analecta*, Ljubljana, 1984. i Hitchcock II, *Analecta*, Ljubljana, 1991.

2 David Carroll, “Libidinal Politics”, iz: David Carroll, *Paraesthetics: Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, NY, 1987, str. 43–44.

Jednom sam sasvim slučajno našao Crevelovu monografiju *Dali ou L'anti-obsurantisme* iz 1931. za 50 dinara. Tržište reguliše cene starih knjiga. Tržište je haotično. O ekonomskim principima je na pločniku SOHO-a držao predavanje Henry Flint. Govorio je oštro, ubedljivo i besmisleno. Nepoznati Beograđanin MID je pisao o "seksualnom ekvilibriju novca" itd... Sve se nekako vrti oko ekonomije. Ekonomija buke i ekonomija bola. Beograd u avgustu je mučan. Svi su depresivni. Nju ne može da razveseli Ada, njega ne mogu da razdrmajaju izložbe starih grbova na starom Sajmištu. Tradicija je nekako varljiva. Budućnost je neprozirna. Aktuelnost je stupica. Sartre je ispisao *Mišolovku*. Ne, to je dezinformacija. Nije bilo izložbe starih grbova. Plemstvo je ostarilo u Veneciji. Bila je to prava smrt u Veneciji. Psi ispred Narodnog pozorišta. Čopor olinjalih uznemirenih pasa. Jure za automobilima i laju. Ispred Narodnog pozorišta u podne. Stojim ispred zgrade. Mešaju mi se sećanja na njegovo/njeno besnilo<sup>3</sup> od pre 50 ili 60 godina i mislim o Wagnerovom *Siegfridu*. Njegov glas, glas jeste "objekt". Površina objekta, zvučna površina Siegfriedovog glasa moći. Stojim pred izlogom i posmatram meke istopljene čokolade. Osećam čokoladu na vrhovima prstiju. Lepljiva. Osećam ukus/miris čokolade. Meka istopljena čokolada ima poseban avgustovski ukus. Podseća na asfalt. Ali, noću se čuju rafali. Ležim, slušam i brojim... Obračun. Veselje. Osveta. Prolazi veliki crni automobil sa tamnim neprozirnim staklima. Takav crni automobil u američkim filmovima vozi šofer-ljubavnik-ljubavnica. Hegelov gospodar, Lacanov diskurs gospodara. Pucnjava. Lavež pasa. Zvuk buldožera. Voda šiklja iz asfalta i razliva se. Voda isparava. Ti si me podsetio na onu malu ilustraciju Andréa Massona *Le mort* za Battaileovu knjigu *Mrtvi čovek*. Neko ulazi u pasaž pored menjačnice, a možda je bila i apoteka.

\*\*\*

Čuje se mrmljanje. Hara-krišne prolaze krišom. Kriju se. Nevidljivi su. Sećam se njihove pesme kod Cambridge Circusa u Londonu 1976. U Beogradu su oni, danas, nevidljivi. Maya Deren je snimala fotografije na Haitiju. Poznavala *vudu* rituale. U nekim instalacijama Marine Abramović ukazuju se "brisani tragovi" *vudu* rituala. Beograd je nekada bio sklon egzotizmu. Da, spominješ crnog Hrista od mahagonija o kome je pisao Rastko Petrović. Crni Hrist. Claude Cahun se smeši sa fotografije. Njena obrijana glava. Napućena usta. Ona na obali. Skoro su je otkrili i izvukli iz prašnjavog zaborava privatnosti. Proizvodnja vizuelnih kodova. Njena sklonost... sklonost ka nadrealizmu. Ne, ka drugoj ženi... Da, i ka nadrealizmu. Nekakva ravnoteža nadrealističkog mačo-izma i njene ženskaste igre. Ona sedi kao Buda, Šiva... Tempirana erotika *retorikom* naglašanih bradavica. Rehabilitacija. Pomirenje. Pomirenje tajne i javne kulture. U Beogradu, naprotiv, govori se o političkom "pomirenju" ili političkoj *nepomirljivosti*. Nepomerljivo. Ukopano. Zabetonirano. Samo prekidi. Sve se raspada, drobi... Put do dna isuviše dugo traje. Žuta ispucala zemlja je suva i drobi se u prašinu, asfalt se ugiba i gnječi. Prašina i asfalt. Oblikovanje "podloge" u hodu. Sve sam bliži Heideggeru. Čudiš se... Misliti telom, pa to sam naučio od njega, bilo je to u vreme kada sam krišom posećivao njegove časove... Kažeš da lažem, da nisam mogao da posećujem njegove časove, da sam bio dete kada je on još predavao. Da je on govorio pre nego što sam se rodio. Da izmišljam... Možda... Činjenice nisu sigurne. Moja biografija ne postoji. Jer, ko sam ja tu pisan od pisma. Koristiš moju pospanost da počneš priču (*žvaku*) o Sollersu i Picassu. Fetišizam intriga. Usredsređenost na seks. Zatim, brzo prelaziš na Simon de Beauvoir i njenog *američkog* ljubavnika, itd... Pokazuješ mi njenu fotografiju. Sasvim prav razdeljak po sredini lobanje. Oštre crte lica. Sedi za pisaćim stolom. Nju i Sartrea primam tek posredstvom "posrednika" Sollersa. On gomila reči. Pisanje jeste režija i gomilanje prikazivanja. Arterijsko otkucavanje stvari. Jedan "motiv" je skup aktivnih reči. Ovo leto je nepodnošljivo. Maja S. je došla u posetu posle šest godina. Živi u Australiji. Australija i još jedna pustinja. Istorija Aboridžina. Ne, ona se bavi softverima za kompjutere. Nju i P.S.-a znam iz sedamdesetih. Davna istorija. U Beogradu ima mnoštvo istorija, skrivenih i uništenih istorija.

3 Daleko prizivanje Pekićevog Besnila.



Istorije se ne prodaju. Slučajno se pronalaze. Zaborav centra, margina se potiskuje. Julija Kristeva je “intertekstualnost” definisala kao otkrivanje pokazatelja načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi. Beograd proždire male marginalne istorije, istorije na periferiji nestaju. Beograd nije sentimentalni grad. Surov grad.

Mnogi su ovog leta svratili u Beograd posle mnogo godina. Mnogi leti dolaze da prepoznaju Beograd.

Beograd je leti sasvim neizdržljiv. To je jedino godišnje doba u kome se osećam dobro u Beogradu. Između neizdržljivosti i lagodnosti, prijatnosti, uživanja.

Zato, nekako nezgrapno, počinjem da se zanimam za tek završenu modu *novog historicizma*. Kako, zapravo, naracija obuhvata fakte, duboke misli, istorijske događaje? Sećam se, da je jednom prilikom Jean Louis Schefer<sup>4</sup> rekao za sebe da je pisac-pripovedač bez priče. Ovog leta je zvonio telefon. Bilo je negde, neposredno, posle podneva. Javio sam se. Nepoznati glas je pitao da li je to gospodin taj i taj. Rekao sam da, ko ga traži, izvolite? Glas je rekao javljam se sa recepcije hotela P... da li je *onaj* Holanđanin još kod vas? Pitao sam koji Holanđanin? Glas se izvinio i spustio je slušalicu. Napolju je jara. Topao afrički vetar. Ja sam u Africi. Hodam uz obalu mutne i prljave reke. Diktatura i diktatori na jugoistoku Evrope. Jedan diktator i jedna priča o slepoj ulici življenja.

Mislim na to kako je Dora Marr izmakla pogubnom uticaju Picassa, kako je snimila TU, sećaš se, tamnu neoklasičnu fotografiju. Tamna fotografija i dubina, dubina, dubina privida... To prvenstveno znači da se tekst u površini pisanja piše tekstovima, a ne samo rečenicama ili rečima. Pisanje ogleda pisanje, zar ne?

\*\*\*

To što reči u žargonu *male filozofije*<sup>5</sup> zvuče nezavisno od konteksta i pojmovnog sadržaja, gotovo univerzalno opšte ljudski važeće, kao da izriču nešto više od onoga što znače, moglo bi se označiti terminom *aura*. Gotovo slučajni Benjaminov termin “aura” Adorno je primenio na interpretaciju *žargona* u analizi *nemačke ideologije malograđanštine*. Svet “žargona” je u *Filozofiji palanke* gotovo anatomski doslovno predočio Radomir Konstantinović. Ta *moć aure* je locirana i sasvim sigurna u svojoj čudovišnosti i poverenju:

- (i) u mudrost (*mišljenje nije informacija*),
- (ii) u istinu (*istina je nešto tamo u “pravoj” dubini iza svake prividom opterećene površine*), i
- (iii) u nepogrešivost nadmenog transistorijskog i transgeografskog humanizma, koji daje prećutnu legitimnost upravo “nama” koji posedujemo “filozofske” ili “književne” privilegije i prepoznajemo kroz sebe “epohalnu uslovljenost filozofije ili književnosti kao uslova autonomne povesnosti i zbiljnosti”.

Mala filozofija, kao i mala književnost, jeste, zato, politička sa svojim *mene* (ja) koje se upisuje u *nama* (mi) da bi postala *svih nas* (svi mi, baš svi mi):

U “velikim književnostima”, naprotiv, *individualna zgoda* (porodična, bračna, itd.) teži da se poveže s drugim, ništa manje individualnim zgodama, pri čemu društvena sredina služi kao pozadina i okruženje; nijedna od tih edipovskih dogodovština nije naročito neophodna, nije apsolutno nužna, ali sve zajedno “čine blok” u velikom prostoru. Mala književnost je sasvim drugačija: zbog skučenosti njenog prostora, svaka situacija se trenutno vezuje za politiku.<sup>6</sup>

I, zato, sve poprma kolektivnu vrednost. Postoje “integrisani” i “neintegrisani” u nacionalni *panteon*, zapravo žargon, koji jeste i koji postoji kao po sebi razumljiva datost *aure*. Paradoksalno:

U stvari, upravo zato što je mala književnost siromašna talentima, u njoj ne postoje uslovi za *individualni iskaz*, iskaz ovog ili onog “velikana”, koji bi se mogao odvojiti od *kolektivnog iskaza*.<sup>7</sup>

Kao da u maloj filozofiji ne postoji “margina” i *pravo* na “marginu”. Sve je prožeto politikom “klase” ili “nacije” koja se rekreira kroz pismo (*écriture*) koje sebe predočava kao zastupnika (advokata) mišljenja, odnosno *samog puzajućeg, plutajućeg ili lebdećeg duha*. To je velika želja za duhom, ne fenomenologija duha, već čežnja za duhom. Zato kao da ne postoji *ime* koje se može izdvojiti i razlikovati od onog koje se naziva u Kafkinom romanu “K”. Da, ne bez ironije, poslednji akademski filozof sa imenom bio je deteritorijalizovani (u smislu dvojezičnosti srpskog i nemačkog) Branislav Petronijević (1875–1954). Posle, postojala je i postoji *aura* i ona omogućava svoje žargone... Tako da tu kao da jeste neki filozof “F” ili “J”, odnosno neki mislilac “R” na putu u *Zamak* ili neki pisac “K” na stolici za optužene na *Sudu*

4 Jean Louis Schefer, “Preface”, u: Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body – Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1995, str. xvii.

5 Mala filozofija nije privilegija samo male kulture. Jedna “velika filozofska kultura”, kakva je bila u Nemačkoj, sebe je iz otvorene Vajmarske republike proizvela u totalitarnu nacističku Nemačku upravo kroz dominaciju “male filozofije”, koja je pobedila u jednom trenutku “kritične velike filozofije”. Uporediti: Teodor Adorno, *Žargon autentičnosti*, Nolit, Beograd, 1978; i Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, Globus, Zagreb, 1992.

6 Žil Delez, Feliks Gatari, Kafka, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovc, 1998, str. 28.

7 Žil Delez, Feliks Gatari, Kafka, str. 29.

istine, itd... Zar to “K”, “J” ili “R” ne pokazuju one burne i uvek politički centrirane polemike, koje pamtim: filozof je napao romanopisca zbog plagijata,<sup>8</sup> gradski komitet SKJ je raspravljao o analitičkoj filozofiji,<sup>9</sup> ili konfrontirali su se tradicionalisti i postmodernisti,<sup>10</sup> itd... Sve su to nekakvi “čvorovi” zavezivanja filozofije kao sopstvenog tela, koje na samoj brisanoj površini pokušava da misli, govori i piše *sam izvan žargona*, prošavši kroz naprsline aure negde tamo u kritičnu neizvesnost istorije, geografije ili mode koju oseća na koži kao što zmija oseća muziku dok sklupčana naleže na zemlju.<sup>11</sup> Dodiruje površinu tla površinom tela.

\*\*\*

Lice je samo *stvar koju treba napisati*.<sup>12</sup> Moje lice treba napisati. Ali, ovde ne govorim o sebi, već o tebi: tvom licu pisanja. Uvek iznova... Na beloju koži povući (upisati, urezati) crni beleg *kaligrama*. Ispovest postaje pisanje. Odras jesto proizvodnja. Uvek iznova pronaći beleg za “to” lice. Da bi ono bilo čitano (prepoznato) mora biti napisano/nacrtano za drugog u jednom grčevitom potezu *kaligrafa*. Privid pisanja. Ostavljanje traga. U *Pentagramu*<sup>13</sup> je uneta autorefleksija koja remeti logiku pripovedanja. Jedan potez prividne *kaligrafije* jeste gest skrivanja površine mog lica i, u isto vreme, gest razotkrivanja mog trenutnog nestabilnog, bolnog, uživalačkog ili egzibicionističkog identiteta. U tome ima erotike i izazivanja smrti. Ponavljanja mogućnosti da se bude i ne bude u isto vreme TU i SADA. Razlika (*différance*) omogućava naraciji da se odvoji od misli “kroz” pisanje.<sup>14</sup>

Ja nisam filozof i, zato, nemam obavezu da govorim i slušam “vas” (ma ko to bio) unutar lokalnog žargona i dramatičnih filozofskih intriga tu na beogradskom asfaltu. Filozofije ovde nema. Lacan je, jednim sasvim drugim povodom, kriknuo: “Žene nema!”<sup>15</sup> To što nema *žene* ili nema *filozofije* nije iz istog razloga, čak nije ni na isti način. Žena i filozofija imaju potpuno različite funkcije od onih očekivanih i obećanih u žargonu. Ali, to “nema” (njegova izuzetnost, posebnost) privlači moju pažnju (pogled i telo) na tekst, ka *monotonij* neuporednosti *Dekartove smrti* sa logikom romana. Roman više ne prikazuje klasu, rod, porodicu, intrigu... Roman je pismo na mestu filozofije. Roman se *raspada*,<sup>16</sup> od Joycea preko Sollersa, Bore Ćosića, preuzima funkcije filozofije da bi dubini mišljenja *predočio* površinu pisma. Čitam ponovo Thomasa Bernhardta – *Wittgensteinov nećak* ima probleme, zapravo, granica koja se ne može preći. Beton – nema kretanja.

\*\*\*

Ali, ništa krhkije od površine.<sup>17</sup> Moju “sigurnost” ugrožava *čudovište* koje je mnogo drugačije nego Džabervoki (Jabberwock). Besmislica mudrosti i brige, sasvim bezoblična i bez ikakvog osnova. Besmisao ne pruža smisao, kako kažu da su verovali i govorili *stari*. Smisao je efekat *prividne dubine besmisla*. Površina prikazuje dubinu i ostaje površina. Površinu moram da dodirnem i sasvim telesno-haptički osetim podlogu (zaslon). Hrapavost filozofije. Heidegger je učio da iskustvo mišljenja jeste hrapavost površine koju otkriva telo na mestu “odložene” dubine. Moram da obratim pažnju na funkciju *besmisla* i njegove različite ponore i izvore. To su heterogenosti koje obećavaju istinu, prekrivajući i skrivajući draperijama besmisla “od” *mudrosti* njenu “fikcionalnu strukturu”. Mudrost, kao i istina, imaju strukturu fikcije.<sup>18</sup> Delovi tela i i organi se rasipaju jer se pokazuje da su to retoričke figure poza u razmaku doslovnog i nedoslovnog značenja. Telo *ostaje bez organa*.<sup>19</sup> Paranoja (strah od Zapada ili slično) svakodnevice se širi po površini koja obećava dubinu mudrosti i istine ovde (TU). Ali, *misao* nije ništa drugo do *informacija* na površini zaslona.<sup>20</sup> Tada to znači *ispitivati* (testirati) filozofiju izvan žargona lokalnog zatvorenog ceha ili javnog mnjenja (*doxe*) koji(a) čeka *propast Zapada* tu na obali dve reke i nešto dalje ili bliže. To znači postaviti filozofiju (ma šta ta reč značila) u odnos sa telom (*body*) i pismom (*écriture*) i onim čudnim “mehanizmima privida” koji omogućavaju da se telo čita kao “duh” i da se *pismo* vidi kao ogledanje duha u tragu. Odnosno, da se površina pisanja predočava kao “slika” tu-sada-neprisutne dubine koja

8 Podsećam na polemiku: Kiš – Jeremić.

9 Podsećam na kampanju protiv analitičke filozofije iz 80-ih godina XX veka.

10 Podsećam na konfrontaciju tradicionalista i postmodernista u 90-im godinama XX veka.

11 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), citat naveden u: Denis Hollier, “The Death of Paper, Part Two: Artaud’s Sound System”, October br. 80, New York, 1997, str. 27.

12 Roland Barthes, “Napisano lice”, iz: *Carstvo znakova*, AC, Zagreb, 1989, str. 124.

13 Radimir Konstantinović, *Pentagram*, Forum, Novi Sad, 1966.

14 Nenad Mišćević, “Razlika”, iz: *Bijeli šum* (studije iz filozofije jezika), IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 22.

15 Jacques Lacan, “Bog in užitek ženske”, iz: *Knjiga XX Še 1972–73*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 59.

16 Raymond Federman (ed), *Surfiction* (Fiction Now... and Tomorrow), The Swallow Press, Chicago, 1975; i Helmut Scheffel, “U potrazi za junakom. Destrukcija junaka u novom romanu”, iz: Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, AC, Zagreb, 1993, str. 68–84.

17 Žil Delez, “Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)”, *Letopis Matice srpske*, knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407.

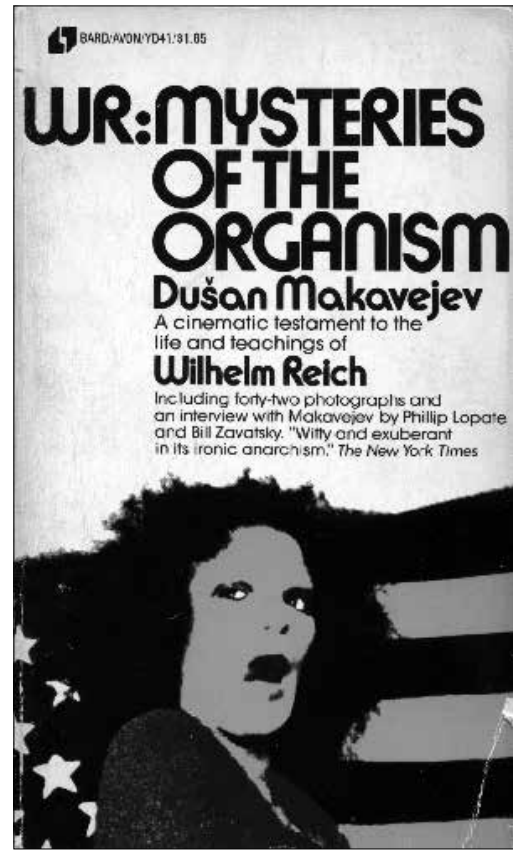
18 Slavoj Žižek, “Hegel sa Lakanom”, *Treći Program RB* br. 68, Beograd, 1986, str. 161, 167.

19 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, Minuiet, Paris, 1980, str. 185–205.

20 Uporediti: Martin Heidegger, “Okret”, iz: *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 123–134, sa: Ingrid Scheibler, “Heidegger and the Rhetoric of Submission: Technology and Passivity”, iz: Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1993, str. 115–139.



Julie Margaret Cameron, Venus Chiding Cupid and Removing His Wings, 1873.



Dušan Makavejev, korica knjige WR: Mysteries of the Organism, 1972.



Victor Burgin, Sloane Square, London, 1976.

jeste istina. Hitchcock je u površini, samoj površini *zaslona* kroz iluziju dubine prikazao vrtoglavicu. Imam vrtoglavicu, pokušavam da sačuvam svest. Ledeni znoj me obliva. Popio sam čaj. Površina asfalta u avgustu titra od jare. Površina pokazuje mnoštvo mogućnosti. Iluzija dubine. Vrtoglavica je povezana sa pogledom u dubinu na samoj površini filozofije koja ima svoje telo od pisma (*écriture*). Pogledao sam još jednom sliku Giorgia de Chirica *La Nostalgie du Poète* (1914).<sup>21</sup> Površina je u svojoj krhkosti obećala glas, misao, dubinu... Zato, Konstantinovićeve *Dekartova smrt* ima istoriju koju pokazuje tek u odnosu sa drugim tekstovima.<sup>22</sup>

### **Logiques (juli 1976, oktobar 1977, mart 1978: London, Pariz, London i neki drugi detalji iz fikcionalizovanog života teoretičara/etnologa i putopisca)**

Teški dani dolaze. Bez reči u kiši i izmaglici. Ona traži nešto. Svet joj izmiče. A neko sa druge strane *kanala* nudi diskurs. Prenos i protivprenos.

Biti logičan?! To znači ići korak po korak od nesigurne do nesigurne tačke, izgrađujući pretpostavke sigurnosti u znanje. Logika govora koji postaje diskurs teksta, zapisanog da bi govor bio moguć. To se dešava između logike i mene u fragmentima života (sećanja, životne igre, jezičke igre, narativne kombinatorike). Izmicanje reči je gotovo identično izmicanju slika. Ali sasvim je različito od izmicanja tela. Reč i telo. Aktuelnost je izmičuća, a sećanja su nesigurna. To je model otvorene nestabilne mape flukseva življenja, pisanja i učestvovanja u umetnosti. Intimnost je modelovana po uzoru na slike. Slike su ostaci tekstova u premeštanju iz tačke do tačke mogućeg sveta.

Ulica, delirijum. U izlogu se nazire figura koja gleda napolje. On je pred pitanjem kako izaći napolje. On neće reći sve.

Kewgarden, na obali Temze. Dva duga sata sam putovao podzemnom železnicom. Miris podzemlja. Miris nataloženog trajanja grada. Miris gareži. Kiseli miris vremena. I zatim, iznenada: prozračno ili mesnato telo orhideje. U botaničkoj bašti. Viktorijanska atmosfera je samo iluzija, projekcija pročitanih (predočenih u svesti) istorijskih alegorija. Svetlosne alegorije (svetlopsi) Julije Margaret Cameron. Pisanje prozračnog lica svetlošću koja bleedi. Upis i trag viktorijanskog doba kao vizuelnog kôda. Profil, oštri nos *prerafaelita* u fotografiji (*Alethia [Alice Liddell]*, 1872). Dete, anđeo (*The Nestling Angel*, 1870). Telo anđela je *alibi* za prikazivanje infantilne seksualnosti deteta (*Red and White Roses [Kate i Elisabeth Topsy Keown]*, 1865). Seksualnost kao jedina i centralna tema viktorijanskih skrivanja lučenja, želje, odloženog uživanja. Falusni *Cupid* iz 1866. Viktorijanci su negirali seksualnost da bi je upisivali u svakoj slici, fotografiji ili nečitkom pismu. Transcendencija se gubi u glatkoj površini kao putenosti seksualnosti. Žena u njenim fotografijama jeste figura drugog, ona jeste želja od drugog za viktorijance. Brisani tragovi viktorijanskog doba. Starac. Crtačev poljubac, poljubac Dantea. Gabriela Rossettija. Uzorak manuelnog crteža postaje motiv svetlosnog zapisa. Upis. Poljubac žene, hladne usne. Hladnoća viktorijanskog poljupca. Svetlost i hemijski trag. Vrelina usana. Poljubac svetlosti. Poljubac crtača. Poljubac devojke i mladića (Rossettijev triptih). Fotografija prikazuje poljubac, usne devojke na čelu devojke. Zamućenost i neoština rubova fotografije. Želja je uvek želja drugog, ponavljajuće poststrukturalisti. Ili, ovalni, sasvim tamni, portret Julije Jackson, žene Herberta Duckwortha (1867). Profil. Nos. Istaknute žile na vratu, senka i ponor tmine. Dugački vrat Engleskinje. Bela čipkana kragna. Dramatični odnos svetle i tamne površine fotografske emulzije. Artificijelna nijansirana površina fotografije je često bila mnogo, mnogo erotičnija od onoga što fotografija prikazuje. Artificijelnost, koja ne može da sakrije želju. I zatim, u Nacionalnoj galeriji portreta (*National portrait Gallery*) nalazim fotografiju G. C. Beresforda *Leslie Stephen i njegova ćerka Virginia (Woolf)*, nastalu posle (oko) 1900-e. Virginijin poluprofil. Leslijev profil. Odnos izoštrnosti i neoštine. Zamućenost. Leslijev oštri profil. Belina čela i preliv svetlosti na bradi. Njeni spuštene kapci, poluotvorena usta, tamna senka nosa. Nestaje u optičkoj zamućenosti. Senka retorički naglašava. Neoština, koja obećava mekoću svetlosti. I neprozirna tama podloge (pozadine). Fotografija remeti pogled, čini ga narativnim, ali ne i emocionalnim. Otac i kći, svetlost i tama. Sati odmiču. Pomak, potiskivanje, prekrivanje užasa ili, možda, sasvim slučajni odnos, *regulisan* društvenim i klasnim normama fotografisane svakodnevice.

Za arbitrarne bihevioralnosti Lygije Clark je saznao suviše kasno. Tada, već, on nije bio tako siguran u istoriju. Svako pisanje je video kao neku vrstu intelektualne autobiografije.

Na površini srebrnog čanka ogleđa se sva dubina. Dubina je događaj površine. Dubina je efekat površine. Dubina postaje iz površine. Prisećam se Lacanovih reči da je nesvesno *izvan*, u doslovnosti izrečenog, a ne u *neizrecivoj dubini* "bića". Indeksi. Braonkasta, viktorijanska, površina fotografske emulzije. Iz sećanja se vraćam orhidejama. Vraćam se orhidejama, mirisu vlage, mirisu simulakruma prašume; truljenje. Vlaga. Meka opscena mesnatost cveta. Vlaga ima miris. Zemlja ima miris. Trulež. Seksualnost. Crno-braonkasta trulež. Japanka u farmerkama sa lepezom u

21 René Gaffé, Giorgia de Chirico *Le Voyant*, Edition "La Boétie", Bruxelles, 1946, il. 9.

22 Radomir Konstantinović, *Dekartova smrt*, Agencija "Mir", Novi Sad, 1998; Nenad Daković, Rade Kuzmanović (eds), *O Dekartovoj smrti Radomira Konstantinovića – zbornik*, Radio B92, Beograd, 1998; Milica Nikolić, *Tumačenje ptičjeg leta ili izvođenje romana*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.



G. C. Beresford, Leslie Stephen i njegova ćerka Virginia (Woolf), oko 1900-e.



Peter Greenaway, Crtačev ugovor, 1982.

botaničkoj bašti. Obris mekoće ima ukus opasnosti. Truljenje. Opasnost za telo ili opasnost za um. Telo vodi jedan život, a um drugi. Braća Chapman će tako želeti da mozgu oduzmu hegemonu moć nad ostatkom tela. Razlika opasnosti i opscenosti privlači *mene* i odbija *mene*. Prelamanje i odbijanje svetlosti, ogledalo i prizma na dlanu. Njenom ili mom, možda njegovom. Opasnost kao estetski modus. Estetsko uživanje je maska (alibi, novostečena legitimnost) za svako drugo uživanje. Uživanje u opasnosti. Logika se opire opasnosti. Orhideja kao *igračka* za pogled i kao opasnost za telo. Vrtoglavica, strah. Ugriz orhideje. Hičkokova *vrtoglavica*, ponor i pogled koji prodire ka nemogućem. Trauma. Pogled koji gleda pogled. Prikazati pogled koji gleda pogled (setiću se ove scene kada budem mnogo godina kasnije gledao Greenawayov *Draughtmans Contract*). Varijante estetizacije. Zatim, besmisleno uživanje pogleda koji posmatra orhideju u njenoj nepostojanoj i fatalnoj prisutnosti. Neizbežnost. Kao da je cvet subjekt, a *subjekt* nije TU. Cvet može da bude označitelj. P. je zavodio G. dok je gledao preko njenog ramena ka... kome? Ona je gledala u njega ali je videla... koga? Setio sam se. P. se zvao Guido. Njegova koža je bila koža boje čokolade. Njena koža je bila bledo bela. Neoštine su u sećanju. Čujem bat koraka. Neko silazi niz stepenice. Napolju je magla.

Usredsređenost na detalj. Izolovani detalj. Postoje samo izolovani detalji. Jedino što privlači pogled, možda i želju, jesu detalji. Ontologija detalja. Boja jeste detalj. Detalj u središtu pogleda. Pogled u središtu sveta koji je sasvim ograničen sa nekoliko bledih mekih cvetova. Detalj i uvećanje (*blow up*) detalja. Antonionijev film i mitologija modernističkog detalja. Kosuthove rečničke definicije apstraktnih, uvećanja tipografskog otiska apstraktnih pojmova. Hodam i gledam. Pogled koji izvodi objekt. Boja kože. Bela koža, kafa, rumena koža, sladoled, žuta koža, mleko, koža boje bele kafe, grisini, crna boja, votka, žuta koža, koža (podloga) zapisa srednjovekovnih zapisa u biblioteci. Koža se pod dodirrom pomera. Boja orhideje je sama boja. Kao da se u redukciji svesti dolazi do same stvari (da li se cinično Husserl poigrava sa rečima *boja* i *svest* ili su to Wittgensteinove *primedbe o bojama*). Razlike u nijansama, razlika u tonu. Koža deteta, žene, muškarca, psa, srne, kobre i... njih dvoje, koji su možda troje, u prašnjavoj kancelariji neolevičarskog studentskog sindikata u Oxfordu. Ne sećam se imena ulice, već znam da treba izaći iz voza i ići ka reci, zatim do kraja desno.

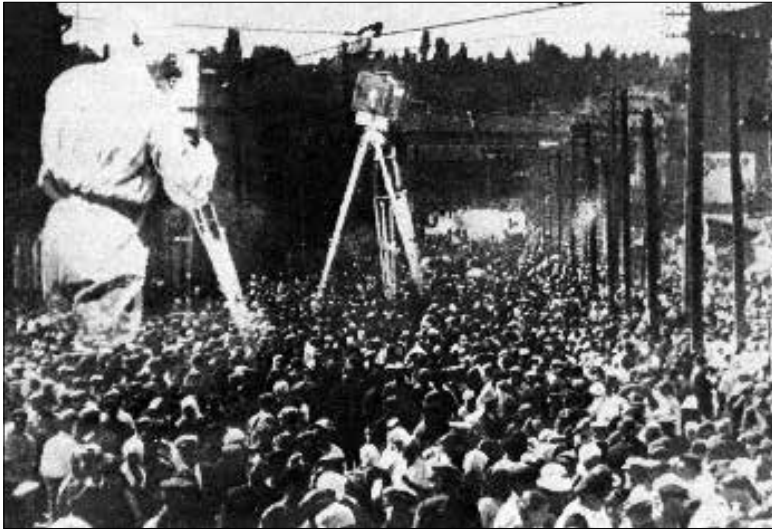
Nije mogao u mislima da poveže Haackeevo delo *Blaues Segel* (1965) sa njegovim ranijim kibernetičkim sistemima (*Condesation Cube*, 1963–65) ili kasnijim, kao detektivskim praksama istraživanja uloge korporativnog kapitala/kriminala u svetu umetnosti. Nisam otišao da vidim kancelariju slavnog londonskog detektiva. Ali sam se vrteo oko računovodstvenih knjiga Roberta Selfa. Kapital ne poznaje mene. Kapital je posredan i ta posrednost me fascinira.

Životinjsko kretanje cveta. Životinjski nagon nije *nagon* za pokretom cveta, nije nagon ni za ugrizom. Cvet i životinja. Cvet kao životinja. Kao... Razlika. Opasnost, meso. Mesnata biljka. Privid: životinjska koža kao prozirnost cveta ili lista. Boja se menja, svetlost se rasipa na kapima vlage. Kap na koži. Mnogo kasnije *neko* će se usredsrediti na kožu. Spektar, jedva vidljiva kapljica u svim bojama. Dijapazon. Seksualnost vlage, nedoslovni prizor. Zasićenje. Nemoguća životinja. Ne, ona još nije meso, ali viši nije ni samo cvet (celuloza, tvar). Tu nema *bića*. Mada ga pogled požude (*metafizike*) traži. Cvet koji nije cvet. Orhideja je sasvim različita od lotosovog cveta. Orhideja je u polju označitelja, a lotos je u polju simboličkog (znaka). Kao da govorimo o razlici Lacana (označitelj) i Junga (arhetip), tada je ta razlika postala bitna. Jedna epoha se završavala. Nesvodiva razlika. Materijalizam i idealizam. Dva sveta koja se ne mogu dovesti pod zajednički poredak *poređenja* smisla. Prašuma i vrt. Bepolna otmenost lotosovog cveta. Nirvana. Osam godina kasnije tu, u blizini, slušaću predavanja dalaj-lame. Njegov ritmični glas, osmeh. Za mene čovek, za Tibetance... Naklonost ka budizmu. Nosorog. Piskavi glasovi budističkog pevanja. Čitanje poststrukturalističkih spisa. Victor Burgin otkriva krize strukturalizma. Budizam. Monotonost molitve:

Ispred svakog bića ukloni svoj štap  
da ne povrediš nijedno od njih.  
Ne poželi sina ni saputnika.  
Osamljen se kreće kao nosorog.

*Asava* (izlivi ili talozi strasti). Trajanje. Izvan prostora u vremenu. Erotska fatalnost orhideje. Orhideja i koža koja menja boju. Erotska odloženost lotosovog cveta. Neko ko liči na Shakespearea na zabavi u parku. Ipak, orhideja... Orhideja:

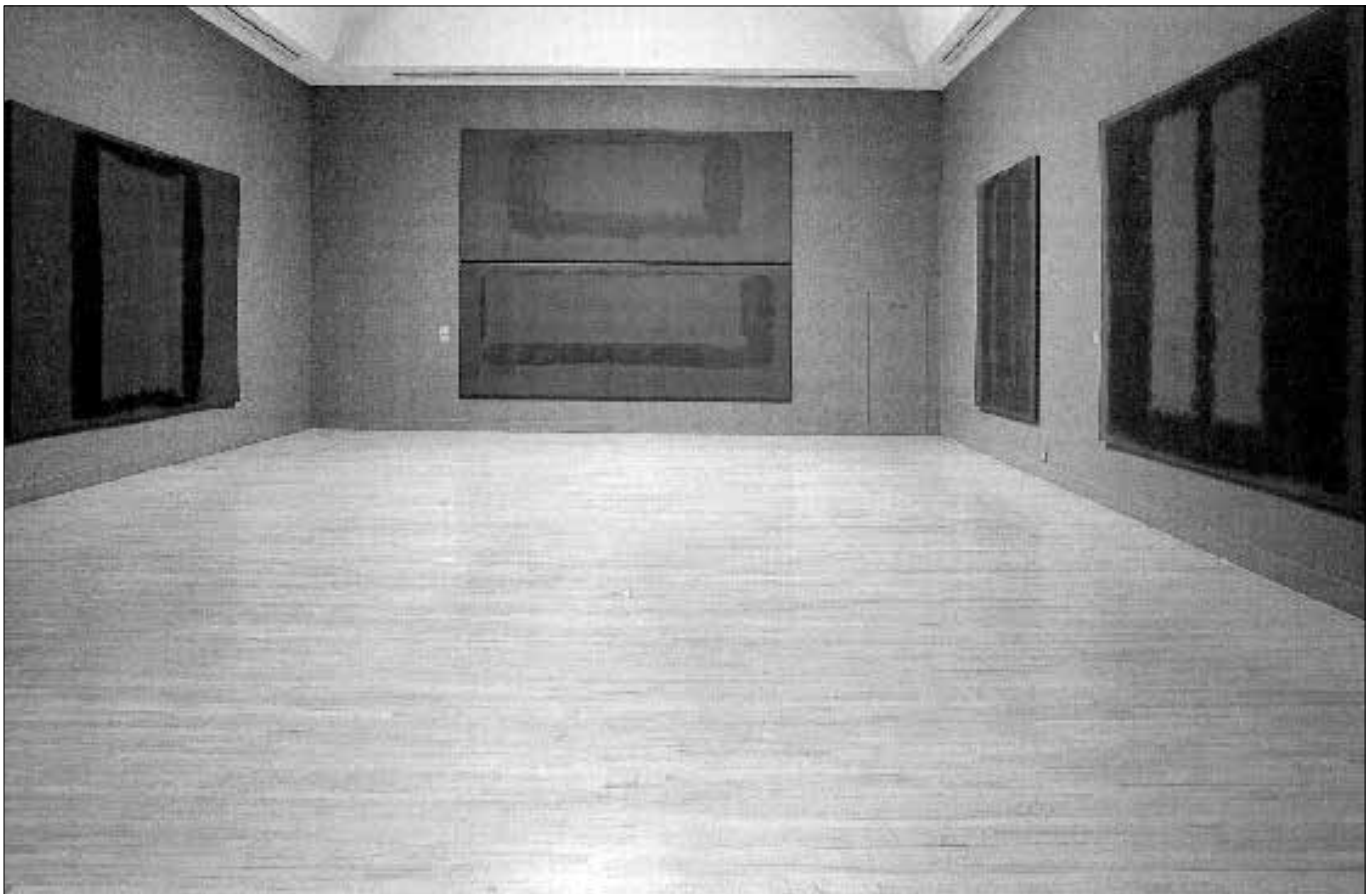
*Habenaria radiata*  
*Cypripedium japonicum*  
*Dendronium*  
*Paphiopedilum*  
*Vanda insignis*  
*Cymbidium*  
*Cattleya*  
*Coelogyne foestermannii*  
*Taeniophyllum obtusum*.



Dziga Vertov, Čovek sa kamerom, 1924.



Stop the Shop, Kings Road, London, oko 1969.



Rothkova soba, Tate Gallery, London.

Opscenost koja obećava. Kako razlikovati *analogni* od *digitalnog* tona, zvuka, šuma, buke... Elektronika i ples transvestita u prepunom *pubu* na severu grada. Tela koja bi mogla biti. Tela koja su bila. Znaci i fenomeni.

Da li ima sveta bez granica? Ili, možda pitanje treba postaviti na drugi način: *na koji način svet bez granica stvara fantazam o granicama da bi sebe video kao mogući svet?* Kolonizacija je teritorijalizacija bezgraničnog. Sve maske padaju dok se traži odsutno.

Zatim, sledeći dan je proveo snimajući fotografije. Jedno ubrzano *Ja* kao *fotograf*, Dziga Vertov i priča o *čoveku sa kamerom*. Njegov brat je, u sećanjima, izrekao: "Ideja za *Čoveka sa kamerom* došla je 1924. Kako je ta ideja oblikovana. Striktno govoreći, trebali smo kino-teoriju i kino-projekt u filmskoj formi". Kamera se sa čovekom kreće. Voajerizam. Telo dobija optičku protezu. Sve može biti dodiruto bez dodira. Kretanje objekta u prostoru i optičko kretanje svetlosti ka kameri. *Želja mašine*, naspram nepostojeće *želje orhideje*. Razlaganje prostora na segmente: segmenti pogleda i segmentiranja tela. Latice otpadaju. Zvuk kapi vode koja pada na srebrni poslužavnik. Segmentiranje optičkog kretanja nepomičnog tela. Uspostavlja sam jednu *sintaktičku transformacionu liniju* za pogled. Linija je putanja. Putanja je logički prazna (tautologija). Služim se tautologijom i tautologija se služi mojim gestovima, činovima, mislima, fotografijama. Biti logičan u svakom potezu, pri svakom koraku. Serija fotografija rekonstruiše pripovest mog zaokreta ka telu. Boja tela. Orhideja. Ona je puna boja. U smislu mehanike boja Paula Kleeja: ona je teška boja. Teška boja. Težina boje. Prazan ili ne-miris prisustva, u semantičkom smislu prazno mesto značenja, a u lacanovskom psihoanalitičkom smislu *manjak* ili *ne-celo* (Pas Tout). Prazno mesto je dato i u monohromnom slikarstvu i u potezima *body arta*.

Prazno mesto je i Cageova muzika koja od šuma prelazi ka tišini. Cageovo otkriće tišine. Cageova paradišanova i paravitgenštajnovska upotreba pojma: *muzika*. Pojam muzike i fenomen muzike se ne podudaraju. Razlika. Tišina je muzika. Šum se uvodi u muziku kao *ready made* (uvođenje nemuzičkog u muziku i njegovo postavljanje kao onoga što najviše jeste muzičko). Tišina je *ready made ready made-a*, a to znači da tek šum ili buka kao *muzički ready made* čine mogućim tišinu kao *ready made* koji smenjuje šum ili buku. Da li možemo reći da uslov postojanja muzike nije zvuk, već svest o zvuku koji jeste i ton i buka i šum i, svakako, tišina. Cageovo predavanje o pečurkama. Nisam ga slušao do kraja. Jeo sam voćnu salatu: šlag, meke/vlažne kriške breskve, kolutovi ananasa i grožđe. Bilo je to u zapadnom delu grada.

Priče Piera Paola Pasolinija je čitao dok je putovao vozom preko Alpa. Senzualni opis grada. Ipak su sve ovo gradski narativi. Glad za gradom. Glad za fluksevima grada. Stelarc lebdi iznad grada, obešen o mnoštvo tankih oštih udica. Lebdenje bez bola. Ne, bol je zamućen.

Deleuze je sa izvesnom sigurnošću pisao o Baconovim figurama. Ima jedna teška slika: *Isabel Rawsthorne* (1967). Ona je prikazana u bejkonovskom prostoru. Jaka ženska figura sa životinjskim licem. Čiji je to autoportret?, pitao se on.

Opscenost naspram sublimnog. Binarni odnos kontemplativnog gesta i tropskog rasta. Kantova *nezainteresovanost* i herojski gest umetnika koji se ogleda u sopstvenoj smrtnosti. Samoubistvo. Slika i smrt su nespojive. Telo i smrt se spajaju, lako i brzo. Telo uvek obećava i smrt. Zasićene boje sveta i obećavajuće prozirno (neprozirne) boje monohromne plohe. Neko čita da su kritički, levičarski orijentisani slikari apstraktnog ekspresionizma Rothkovu sublimnost tumačili kao korupciju. Monohromno slikarstvo me uzbuđuje. Sublimno i avangarda (Lyotard pokreće mogućnost umnožavanja sublimnog). Uzbuđenje pogleda ili dodira pred cvetom orhideje i pred monohromnom slikom nije isto. Estetika nema svoj *organ* – to se može razjasniti i razabrati iz Wittgensteinovih predavanja o estetici, Jerry Fodor to eksplicitno tvrdi. Wittgenstein čini estetiku bližom jeziku ili bližom svakodnevnom ponašanju. Na jednom mestu nalazimo na njegove reči (beleške studenata sa njegovih predavanja):

1. Zanimljivo je da ljudi imaju ideju o estetici kao o vrsti nauke. Želeo bih da govorim o tome šta se sve može podrazumevati pod pojmom estetika.
2. Možemo misliti da je estetika nauka koja nam govori o tome šta je lepo – to je smešno. Pretpostavljam da ona treba da uključuje takođe i to koja je vrsta ukusa kafe dobra.
3. Ovo približno vidim ovako – postoji područje izraza uživanja, kada probate dobru hranu ili mirišete prijatan miris, itd., zatim postoji područje u umetnosti koje je potpuno različito, mada često možete napraviti isti izraz lica kada čujete muzički komad kao kada probate dobru hranu. (...)
6. Šta su izrazi dopadanja? Da li su oni samo ono što mi kažemo ili su uzvici koje koristimo ili izrazi lica koje pravimo? Svakako ne. Često to znači koliko često nešto čitamo ili koliko često nosimo odelo. Možda čak neću ni da kažem: "To je dobro", već ga često nosim i gledam. (...)
35. Ljudi često kažu da je estetika grana psihologije. Ideja je da ćemo, kada jednom uznapređujemo, razumeti sve – sve misterije umetnosti – pomoću psiholoških eksperimenata. Grubo rečeno, ova ideja kao ideja je veoma glupa.
36. Estetička pitanja nemaju nikakve veze sa psihološkim eksperimentima, na njih se odgovara na sasvim drugi način.





Punks pop festival, Engleska, 1983.



R. B. Kitaj, Istočnjak, 1976–1977.

37. “Šta je u mom umu kada kažem to i to?” Pišem rečenicu. Jedna reč nije ona koja mi treba. Nalazim pravu reč. “Šta je to što želim da kažem? O, da, to je ono što sam želeo da kažem.” Odgovor u ovim slučajevima je onaj koji te zadovoljava, tj. neko kaže (kao što često u filozofiji kažemo): “Reći ću ti šta je u pozadini tvog uma: ...”  
 “O da, upravo tako.”  
 Kriterijum da to bude baš to što je bilo u tvom umu jeste da se ti složiš kada ti ja to kažem. Ovo nije ono što se naziva psihološkim eksperimentom. Primer psihološkog eksperimenta je: imaš dvanaest osoba, svakoj od njih postaviš isto pitanje i rezultat je da svako kaže tako i tako, tj. rezultat je nešto statističko.

Wittgenstein ukazuje na površnost, na površinu koja stoji iza svake prividne dubine. Izgubiti dubinu, ah! Oxford, Cambridge i sasvim akademizovana *filozofija jezika*.

Jezik, pogled i prostor se strukturiraju kroz njegovo ponašanje. Ljudske norme ne mogu biti univerzalne. One su pravila, ali ne i zakoni. Foucault je obećao važan zahvat: kako prestati da budeš čitalac i kako postati korisnik. Kapitalizam je, takođe, sklon ovoj taktici, pri čemu korisnik, ubrzo, postaje potrošač. Foucault njega uvodi u arhivarski rad. Prelistavati naslage fragmentiranih narativa i otkriti u činjenicama interpretaciju. Arhivarstvo postaje opsesija.

Bihevioralna interpretacija umesto psihološki motivisane priče, kako izbeći: bla-bla-bla – on piški u krevet, ona nosi tatin šešir, ono se igra sa klupčedom: *Fort Da!* Monohromno slikarstvo je jedino moguće slikarstvo. Nespojivost boja, nepovezanost izazova, tragovi. Razmišljam o Rothkovom samoubistvu i njegovom konačnom gestu ispisivanja iz logike. Njujorška škola. Izvan konačnog smisla. Veoma budistički, život i kosmos počinje sa čovekom i život/kosmos se završava sa čovekom. Klasna borba i muvanje po spratovima velike prazne neoklasicističke sindikalne zgrade. Razlika biografije i pikturalne plohe dela. Tu nema simbola ili obećanja simbola. Kod Reinhardta ono (sublimno) nestaje, gubi se u monotoniji monohromije. Monotonija. Mrtva sublimna monohromna slika i mrtvački živa orhideja. Opscenost cveta i sublimnost površine slike. Kao leš pored leša. Viktorijanska ukočenost i fatalni gest njujorškog-ruskog Jevrejina. U tom trenutku spajam dva nespojiva sveta: kulturnu paradigmu i individualni izraz.

Zašto on nije otišao u Kubu ili Vijetnam? Izbegavao je konfrontacije. Birao je kritičnu distancu od konflikta, da bi u svakodnevici otkrio napetost i, zatim, sukob.

Iza mene/ili/njega ostaje Kew garden. Ulazim u voz i putujem u noć. Koraci. Nema nikog... Prazna ulica. Prazna sećanja... Pijanista okreće potencijometar i pisak postaje sve *jači*, kao da obećava ton, ali... šum remeti očekivanje tona.

Logika je intencionalno prostiranje po površini. Logika je prvo pravo veliko odricanje od dubine *metafizike*. Logika jeste *oko* zapisa. Uvek sam bio bliži načinu na koji se uspostavlja referenca nego samom referentu (TU prisutnom objektu, onom, tako precizno izvedenom lacanovskom *petit a*). Distanca sveta i mene, distanca koju ispunjava logika. Za logiku ja jesam jeste hipoteza koja kaže ja jesam za jezik ili ja jesam od jezika ili ja jesam kao jezik ili ja jesam odraz jezika ili ja jesam zbog jezika... Nešto je implicirano jezikom i to ostaje u njemu. Ali, sve se dešavalo u mojoj glavi. Svet je premešten u fantazam, a fantazam je konstruisan po uzoru na logiku. Reč konstruisan upotrebljavam na onaj način na koji je Naum Gabo *spajao* limene ploče glave tehnoïdola koji sada (tada) stoji na ulazu u Tate galeriju. Hrapava žučkasta ili okerasta površina rde. Boja rde. Rđa njegove skulpture je i haptička i optička. Paradoksalni spoj tehnološkog (konstruktivističkog) identiteta građenja komada i *primitivističkog motiva* (idola). Simbolizam i konstruktivizam se suočavaju (lacanovski rečeno: *boromejski čvor*). Topologija forme kao topologija logičkih figura. Senka i otvor i izbočina i spust. Ući pogledom u gvozdenu šupljinu. Bez emocija, bez izraza, samo prisustvo gvozdenog lica koje se podiže ispred mene. Pogled? Nečitljiva ekspresija.

Ona ne prestaje do govori o nemačkim teroristima, Picassovi ili Kirchnerovi *primitivni* motivi su čitani na hegemon evropski način, u njih je učitavana (akumulirana) zapadnjačka emocija koja traži svoju racionalnost, koja ima svoj meta-jezik, svoje ugovore i njihove potvrde (zavete) i njihova kršenja (avangarde). Prestupnik. Gabo, naprotiv, ne učitava ništa, a da bi to učinio, da bi subvertirao učitavanje zapadnjačke emocije i iz nje izvedene racionalnosti, on se poziva na konstruktivističku morfologiju impersonalnosti (ne i na *aikonički* jezik konstruktivizma). Ikoničko i aikoničko su u sasvim relativnim odnosima. Tehnološka mašinska ili građevinska konstrukcija, često, može biti bliža označiteljskoj praznini idola/kipa koji su načinili *divljaci* ili *primitivci*, nego laka, oslobađajuća, impulsivna gestualnost emocije foviste, ekspresioniste, kubiste. Kako razumeti Matisseovu plavu podlogu ispod/iza stilizovanog tela, sada već figure, plesača. Emocija krije zametak, upravo, zapadne racionalnosti. Falocentričnost matisovskog rada, zanata... tek tada – slušam feminističku kritiku slike.

Portreti Franka Auerbacha, racionalnost boje. Gest. *Sandrin portret* (1974), potez prikazuje gest, a gest kao da nudi *pikturalni glas* za neprisutnu – odloženu – emociju. Prikazivanje izraza: brada, nos, oko, kosa, grimasa, potez preko lica, potez kao da pojačava lice... Prikazivanje shematike ekspresionizma, prikazivanje prikazanog gesta ili emocije ili onoga što prethodi racionalnosti. Prikazivanje *jezika emocija*. Na drugom kraju pogleda Kitajev *Istočnjak* (1976–77): vertikalni format, odsutna emocija, figura za stolom, kapa i brada, svetiljka, tonska opozicija kape i brade, naglašena razlika prednjeg i zadnjeg plana, mirovanje. Orijeht kao mirovanje, jedna sasvim neprozirna ontologija, odsustvo priče

jeste element naracije, podloga i površina. Matiesse i transgresija matisovske plohe (kolekcije planova). Prikazati Orijent u njegovoj premeštenosti. Izmeštenost, engleski kontekst i orijentalni indeksi.

Telo u transu. U okretu, u oslobođenju koje jeste stapanje sa njim. Da li je to sloboda, da ili ne? Ko traži odgovor, ne nalazi... Šta? Moj iranski poznanik govori o sinočnjem nastupu Barašnjikova. Govori o njegovom skoku i okretu. Smeši se, klima glavom i odlazi da čita *K'uran* pre večerašnjeg izlaska. Sada, skoro vek kasnije, mislim na Orlan. Kako lagano oštrica hirurškog skalpela klizi po njenom mekom i nežnom licu. Šta u taj potez sečivom upisujem. Šta?

Zvuk pet klavira. Michael Nyman. Kumulativna melodija: 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, itd. Od minimalističke postavke ka parafrazi valcera i od poznog modernizma ka eklektičnom postmodernizmu. Zvuk pet klavira. Razlikuje se zvuk po zvuk. Doslovno vreme i prostor, a u isto vreme nedoslovno vreme i prostor. Relativnost. Zvuk koji prikazuje zvuk za oslušivanje otklona od izvora muzičkog dela. Bez porekla. Elektronika poništava svako poreklo. Dobro se osećam među drugima. Pietro je ljubomoran na devojkicu iz Brazila. Ona brže priča od njega, katolkinja je.

Dosada u disko klubu, nervoza, polumrak. Tvrdi rok. Basovi. Trenutni blesak svetlosti. Buka i mrak. Dojka. Sasvim bela koža. Hodao sam u osenčenoj ulici Chelsija. Hladnoća senke. Senke viktorijanskih građevina su hladnije. Zveckanje nakita i povorka beduina, sasvim blizu Albert Halla. Viktorijanske priče deluju tako nevino, blede, belo, možda i pegavo. Cenzura. Telo u parku. Viktorijanske priče skrivaju svoju univerzalnu kolonijalnu moć (ambicija, vizija, posedovanje, hegemonija, sigurnost, identitet, obuhvatajuće pripadanje). Dragulj. Viktorijanske priče su kontratransfer razlikama i raskolima velikog eklektičnog poznomodernog grada. Londonska imperijalnost je moderna, a londonska eklektičnost (multikulturalizam) je postmoderna. Fluksevi svuda, ubrzani – njihovi preseči su neočekivane slike.

Logika je mehanizam ili *mašina jezika*. Grad je *mašina flukseva*. Proizvodnja jezika. Logika je kombinatorika koja ništa ne govori o egzistenciji. Delili smo voćnu salatu i komade suvog grožđa. Među slučajnim prolaznicima ne postoji solidarnost. Među nama koji smo bili na putu (među strancima, trenutnim beskućnicima, dobrovoljnim izgnanicima, decom srednje klase) postoji solidarnost. Solidarnost nije i prijateljstvo. Solidarnost je strah od samoće i beskućništva i od onih koji TU nisu stranci. Ali, ipak, ne pijem pivo, mada volim da gledam u zamagljenu kriglu sa engleskim radničkim crnim pivom na rubovima severnog Londona. Miris hmelja, miris piva, ukus predgrađa. Bluz. Šaram prstom po valovitoj zamagljenoj površini krigle. Ne pijem. Miris piva ili hmelja? Ne znam? Severni London ("Aktntaun"), pakistanska hrana i Irci. Irska zelena boja. Sveti Patrick i njegov dan: kolači i ulica. Pakistanska zelena boja. Nisam sasvim siguran u ukus hrane. Jezikom dodirujem zalogaj hrane. Žvaćem. Ukus me vara. Grčka hrana i Japanci. Bio sam srećno dete, na Temzi sam video različite ljude. Boja kože se menja. Ne postoji sigurnost u identitet. Bez grubosti, dugačak razgovor sa starim Poljakom. Ispod lipa. Miris leta. Poljska, sada već daleko sećanje za njega. Za mene tek jedna sličica, možda, logički predikat.

Prvi korak je intuitivan, često i slučajan. Zatim, reči se nadovezuju jedna na drugu. Otužni miris orhideje. I zurim u slike. Rothkova crvena, Blakeova umbra, Rymanova bela, Turnerova crveno-žuta, Reinhardtova prividno crna, Kleinova plava, Manzonijeva *acromia*, Monetova prozirna zelena, Baconova ljubičasta-kao-od-trulog tela, Charltonova indiferentna maslinastosiva. Nabranje je uvek pojednostavljenje. Nabranje je i prizivanje dejstva reči, ne i ne, to su samo označitelji. Reinhardtova crna, kulturna crna, najčešće, zapravo, jeste zelena koja postaje crna ili crvena koja se izvodi iz crnog ili... Razlike boja. Razlike tonova boje. Charltonova je maslinastosiva monohromija. Ostatak redukcije, trag *svedene* istorije slikarstva. Istorija slikarstva naspram prošlosti slikarstva. Istorija i koncept, prošlost i arhiv. Slikarstvo dovedeno do svoje materijalne osnove. Slušam kompoziciju Terryja Rileyja *Četiri organe*. Rileyja sam prvi put slušao u Parizu (sunčani oktobar 1977). Četiri monotona zvuka traju. Trajanje poništava vreme, tako što vreme ispunjava prostor. Muzika dovedena do svoje materijalne osnove. Zvuk i samo zvuk, ne ton, ne šum, nemoguća analogija metafori ili alegoriji tonske slike. Muzika je na *pragu* označitelja. Doslovni zvuk i doslovna boja. Retki su trenuci kada različite umetnosti dolaze do označitelja, do svog konačnog kraja i kada se to tada ogleda jedno u drugom. Kraj u kraju. Tada je bio teroristički napad na Pariz. Eksplozija i žandari sa puškama trče. Jedem princes-krofnu sa šlagom i jagodom, pokušavam da čitam Derridu, vraćam se Barthesu.

Sarah Kane će se u ratnim *devedesetim* pitati *kakva bi sličnost mogla biti između silovanja u hotelu u Leedsu i onoga što se dešavalo u Bosni?* Ona će, na jednom drugom mestu, insistirati na *dezintegraciji ljudskog uma pod pritiskom ljubavi, gubitka i želje*. Kako razumeti to otuđujuće i usamljeno "This is a set-up, so I didn't do it".

Da li epistemološka moć poseduje politički potencijal. A, šta se dešava sa umetnošću: da li se znanje podvrgava političkoj moći ili znanje obećava mogućnost kritike ili, čak, subverzije političke moći? Na koji način je konceptualna umetnost izokrenula fenomenalizam *minimal arta* i šta se sa njim desilo kada je fenomenalizam masovne medijske kulture transfigurisao epistemologiju konceptualne umetnosti u mnogostrukosti post/neokonceptualne umetnosti?

Slika kao stanje sveta. Orhideja i njena nepostojana smrtonosna/seksualna boja. U snopu svetlosti koji se prelama kroz gustu veštačku atmosferu staklene bašte menja se boja orhideje. Izdvojene (odvojene boje od tela orhideje) u svesti postaju samo boje. Boje u svesti se razlikuju od boja u rečima, ali i od boja u slikarstvu i sasvim od boja u muzici. Boja. Teške boje u svesti postaju mekše, prozirnije. Svest kao boja. Usredsređenost na mentalne predstave boje. Kao da vidim propozicije. Istorija slikarstva se svodi na boju, a boja na mentalnu predstavu. Ali, gde je tu materija? Odakle izbija podloga kroz površinu u boju i zatim pogled. Da li iz *metafizičke* dubine (prvog uzroka, izvora umetnosti, način

upitanosti Heideggera) ili iz same površine (materijalizam poststrukturalista). Poništavanje (*anceled*) i to je tada bila konceptualna umetnost, a ja u njoj.

Crta sa crnom i žutom. Debela hartija, oseća se miris drveta. Jednog dana slikar G. U. ga vodi u prodavnicu papira. Meki japanski prozirni papiri. Meka prozirnost, kao da se taktilno i vizuelno podudaraju. Erotika papira. Beli duguljasti komad sa zlatnim nitima. Erotika papira, sasvim različita od erotike orhideje ili svih tada još mladih tela po ulicama grada. Komad po kome se ne može ni slikati ni crtati ni pisati, prazni znak, označitelj. Delo izvan polja smisla, značenja i vrednosti. Uživajte. Zlatna nit koja prolazi kroz mekoću papira kao da ima zvuk. Zvuk nije ni prirodni (glas), ni mehanički (žica), ni artificijelni (elektronika). Zvuk koji *gledam* u strukturi papira je mogući (označiteljski) zvuk. Rezak, metalan, ali i drvenom masom hartije prigušen. Sve se to dešava u mislima. Orhideja i bekstvo u logiku. Da li je orhideja *prošiveni bod* (*point de capiton*) ili, tek povod za... metafore i retoričke obnove figure. Figure su obećane! Kao da će sutra svuda biti samo figure.

Postmoderne figure se pojavljuju, ali ih još niko ne vidi. Ručak u piceriji, u blizini Britanskog muzeja, čini mi se da se zvala *Venecija*. Luc Becker govori da su se tu skupljali istoričari umetnosti i umetnici, levičari, čini mi se u 50-im. Govori o C. G. Opsednutost ruskom avangardom. Fetišizacija avangarde. Ljuti šnitovi salame, paradajz i začini, zato posle halapljivo jedem tvrdi i neprozirni kasato. Sladoled je tvrd, homogen, lagano se topi u ustima, sloj po sloj. Opekotine od vrućeg i opekotine od hladnog. Ruska avangarda kao mitski konstrukt. Rodčenkova oslikana daska, čini mi se *vrata*. Konstrukcija sa krugovima. Crno. Kljunov crveni krug. Crveni krug u Londonu izgleda sasvim drugačije nego na Istoku. Idem kroz bolničko dvorište ka maloj galeriji na prvom spratu, tu se mogu naći *papirići* ruske avangarde.

U dvorištu crkve St. James u blizini Pikadilija. Neko je radio crno-beli (super 8) film. Kretanje ruke po kamenom zidu. Između dlana i kamena je *između*. Zev. Međusloj, razmak, hijatus, rastojanje, blizina, dodir, nedodir. Između dlana i kamena je zev koji popunjava logika. Ne, to nije bilo religiozno iskustvo – mada je neka daleka slika seksualnosti sadržana u taktilnom dodiru ili nedodiru kamena. Hrišćanstvo okamenjeno. Povlačiti, blago, po površini kamena rukom. Topao kamen. Jeretički budizam zapadnjaka. Disidentski avangardizam istočnjaka. Materijalizam poststrukturalista. Bela/žuta koža mlade japanske kaluđerice. Katolkinja koja čita Dostojevskog. Kamen topao od sunca. Hladan kamen. Hladan od senke. O seksualnosti i religioznosti. Kamen nije zamena za nadraženu kožu tela, ali ni za bestelesnog Boga. Intencionalno sa mnogo slobode (proizvoljnosti) možemo povezati sa ekstencionalnim dodira i svim onim *blebetanjem* koje psihoanaliza dopušta o telu. Čijem telu? Blebetanje psihoanalize je njena samosvest o besmislenom manjku oko koga ona strukturira glasove. Kamen naspram kože jeste logika. Mislio sam na sasvim određenu kožu i određen kamen. Crno-bele sličice, tautologija, gest sveden na *sâm* gest, monotona radnja, monotono ponavljanje radnje, sporost, sasvim lagano se ponavlja jedan ritam. Rez. Pored Carooove neprekinute skulpture (skulptura još nije postala instalacija) i zatim pored Rodenovih građana Kalea. Bez postamenta, na tlu. Skulptura na tlu. Figure na tlu. Zatim, bezuspešno traženje originala. Pored prozora. Zatvoren klub. Džentlmen sa cigarom i pićem u ruci. Boja somota. Somot i prašina u klubu. Prašina, miris prašine u klubu sasvim različit od mirisa prašine u biblioteci. Ulica i drvored. Senke. Duchamp i senka. Zatim, još jedan *ready made*. Crveni pločnik.

Naumanovi *body art filmovi*, telo kao bista. Bojeno telo. Dvostrukost tela kao kipa (zdele simbola) i kao materijalnog mesta (mesta za telo) koje se nudi činu. Trenutni čin. Performativnost određuje okvire (*frames*) smisla, telo po sebi nema smisao, tek čin, gest, akcija ili praksa daju okvir za njega. Zato su u Art&Languageu radili sa konceptom *rama* ili konteksta (*Frameworks*). U praznoj podrumskoj sali zuji projektor “šesnaestica”. Naumanov torzo. Boja se nanosi na kožu. Zlatna boja preobražava telo u kip. Narcizam. Preobražaj bez mimezisa. Kip koji ne prikazuje telo, već kip koji jeste telo. Voajerizam. Kip postaje posuda, ali još ne i *posuda simboličkog smisla* (mnogo kasnije će Tomaž Brejc zapisati, verovatno, o skulpturama Anisha Kapoora). Budin kip i posuda prosjaka. Egzibicionizam. Gaboova bezimena konstrukcija glave arbitrarnog mehaničkog idola. Rđa. Komadi u prostoru. Nerazumevanje Flanaganove ironične postavke sa džakovima. Antiforma, protiv forme. Flanagan i Caro kao suprotne pozicije. Formalizam i antiformalizam. Pokazati genitalije. Odbrana autonomije skulpture i njeno poništavanje. Čvrsti komad oštih ivica koji je spojen sa nekim drugim komadom i nabacani džakovi. Forma kao konačna autonomna forma i antiforma kao negacija moguće forme. Ironija daje legitimnost i olakšava da se prihvati ono što bi se teško prihvatilo. Ironija oslobađa od dodatnih objašnjenja, mada deluje prosveteno. Intelektualizam.

Ali, mene su tada zanimala *upravo dodatna* (suvišna) objašnjenja između forme, neforme i koncepta. Svakako, *ponišavanje* je bilo u duhu vremena. Duh vremena je ipak tek jedna naracija među drugim naracijama. Naracijama o krugovima između voajerizma i egzibicionizma. Gledati telo. Pokazivati telo.

Bilo je leto i Libanci su bežali iz Bejruta, bežali su dalje od građanskog rata. Užasi građanskog rata. Bacon i lažna (prljava) roza boja raspadanja tela. Mermerni pod ulazi u Baconov fikcionalni i pikturalni prostor i biva integrisan u kompoziciju. Kompozicija je teška, otužna. Kružna početna postavka i varijante krsta koje dele plohu na sekcije tragovi su nekada datih značenja (kod Caravagga ili ... ili Goye). Tragovi značenja su smrtonosni, otvoreni užasu tela koje može biti samo kao figura slikarstva. *Užasi smrti* ne proizlaze iz deformacija (stilskog shematizma poznog ekspresionizma) pikturalne forme, već iz grča figure koja nikada neće biti telo ili u fikcionalnom smislu tela koje zna da je figura i da ne može biti (ponovo) telo. Gestualno nanesena boja priča priču. Egzistencijalizam je otužan i bljutav, ali ipak

deluje. Dramatičan je. Baconov mazohizam je univerzalistički i odbojan. Odbojnost je takva da se pogled zapliće u nju i iz središnjeg kruga prelazi na krst i sa krsta na meso raspadajuće zgrčene bezvredne i bolne figure. Boja mesa čini da o boji govorim kao o mesu, mada znam da to ispred oka jeste boja. Građanski ratovi Salvadora Dalija. Žuto-ka-plavičastom tonu besformne pozadine. *Užas rata*. Zlo koje izbija, besmisao smrti kao znak za ono drugo ili zlo ili intencijom nekontrolisano razaranja. Samo znak i samo ponuda. Od Dalija se vraćam ka Baconu. Nadrealizam se ne može podvesti pod egzistencijalističku fetišizaciju užasa. Baconov egzistencijalizam ulazi u iskrivljenu gestualnu formu i nadvladava površnost i transparentnost nadrealizma. Dali obećava nešto što će za nastupajuću postmodernu biti privlačno: svaka emocija je tek površna transparentna predstava predstave od beskrajnog mnoštva tragova prikazivanja. Ekran, fantazam, predstava predstave.

Libanci. Govorili su mnogo i bili su izbezumljeni. Bili su obrazovani i svesni kataklizme. Jedan svet, njihov svet, raspadao se. Želeli su da budu ljubazni, bliski. Među njima je bilo sasvim malo žena/kćeri, bili su hrišćani, bili su to sinovi bogatih ljudi. Budući pravnici, lekari, pisci, inženjeri, posednici, samoubice. Budući... bez budućnosti i bez domovine. Neki će postati Englezi, neki Amerikanci, neki Tajlandani, neki Novozelanci ili Južnoafrikanci, a neki će ostati usamljeni izgubljeni nomadi, uplašeni stranci, izgubljene individue. Ništa. Razlikovali su se od svih nas, po tome što nisu govorili o povratku *kući*. Irski pansion u Londonu ima svoju životnu igru, društvenu logiku i prećutna razumevanja neobičnih biheioralnosti. Pansion je mesto građanske diskrecije, ljubaznosti, malih intriga, izvesnog zajedništva i beskrajne emocionalne distance. Bliski stranci. Slučajna i prolazna bliskost. Logička fragmentacija, ispuštanje i konsistentnost ispuštenog. O *Ne-Celom (Pas Tout)* logike učio sam iz Russelovog ili Wittgensteinovog *metapisma* o *pismu*. Ako ne izgovoriš reč, kao da referenta (objekta, komada, bića, pojave) nije ni bilo, ako izgovoriš reč ne znači da je referenta bilo. Libanci su bili deo londonske atmosfere. Imali su novca, bili su uplašeni. Strah čini ljude neobičnim. Njihov strah kao da je imao telo, a telo kao da je bilo u grču. Taj grč sam upoznao tek četrnaest ili petnaest godina kasnije, u trenucima jugoslovenskog građanskog rata 90-ih. Strah se ne uči čitanjem (kao književnost) ili gledanjem (kao slikarstvo) ili slušanjem (kao muzika). Strah se uči samo telom bez mozga, i to svakim pojedinačnim, izdvojenim i nedeljivim telom. Telo se boji. Duh, duša ili um žele da prevare strah, ali telo se boji. Logici se suprotstavlja fiktionalna moć jezika. Referent u jeziku je trag fiktionalizacije. Logika pokazuje arbitrarnost fiktionalnosti. Tih dana je umrla Barba Rous. Našli su je posle više dana u njenom stanu, samu; umrla je od srca. Našli su je unakaženu. Živela je sa mačkama. Čitao sam njene tekstove o Sigmaru Polkeu i o anticipaciji geografskog lokalnog eklekticizma koji je Polke lukavo pre postmoderne, ali za nju, anticipirao. Pisala je fascinantno. Prvi put sam je video u Beogradu aprila 1974. Sva u pokretu, debela žena. Jedina koja je mogla da bude onaj Drugi za Beuysa. Tada mi je izgledala užasno stara, mada je bila srednjih godina. Svi su pričali o njenoj smrti. Urkom je sa tipičnim emigrantskim nihilizmom i tugom ponavljao: "Svi ćemo tako završiti", misleći na te usamljene i tužne beskućnike koji su u Londonu tražili svoju geografiju i svoju umetnost i svoju asimetričnu samoću. Tuga se u Londonu rasplinjava, a sa prvom kišom i izmaglicom nestaje... Mnogo kasnije, dvadeset godina kasnije, Anthony Howell će pričati, ponovo, o njoj i njenim pijanstvima i njenim tekstovima i njenoj smrti. Smrt bleđi u sećanju. Više se ne sećam njenog glasa i nervoznog koraka: samo negde bleđi nekoliko rečenica iz njenih analiza Polkea.

Dve godine kasnije, bilo je to proleća 1978, Iranci su demonstrirali protiv šaha. Nosili su maske na licu. U gradu se osećao strah od iranske šahove tajne policije. Juriš na zgradu je bio silovit. Zov – privid – slobode je podmuklo nudio još veće ropstvo. Prevara. Totalitarizam se uvek cinički ruga, kada pada – prepušta se nekontrolisanom *zlu* i još većem *totalitarizmu* koji u haosu potencijalnosti utvrđuje teror. Teror države je uvek najstrašniji terorizam.

A, nekontrolisano *zlo* postmoderne, kome će se – mnogo godina kasnije – vraćati u drami Sarah Kane (*Crave*, 1998) ili u instalacijama Sarah Lucas (*Au Naturel*, 1994) je bez motivacije. Jednostavno izbija bez kontrole i bez opravdanja. Paradoks postmoderne je u tome što se usred arbitrarnosti postistorijskog pluralizma pojavljuje *religiozni fundamentalizam* i upravo kao takav potvrđuje entropijsku rasutost razlika postmoderne. Pluralnost *mape* potvrđuju lokalni totalitarizmi (fundamentalizmi, jednodimenzionalnosti, diktature, nemotivisana moć birokratije, mafijaške porodične mreže). Pokazaće se mnogo kasnije da su staljinisti i hitlerovci umnogome slični, a paradoks je upravo taj da će to morati da izgovori upravo kritička *levica* ako želi da bude i levica i kritička.

Iranci na londonskim ulicama, u tom trenutku, bili su najslobodniji ljudi na svetu. Najbliži slobodi. Sloboda je *lebdela* iznad pločnika. Kap krvi na asfaltu. Naslućivala se u fijuku bačene kocke izvađene sa kolovoza. Mogla je da se dodirne i pomiriše. Imala je svoju erotiku i spiritualnost. Cilj je bio nadohvat ruke. Sve ono pre i posle biće samo zla zamka ropstva, bede, poniženja, prevare. Zlo nije jednosmerno, naprotiv! Ideali slobode se nude kao prolaz i, zatim, sledi slepa ulica. Istina je fiktionalizovani diskurs, ne stanje sveta. U njihovoj veri u jednog Boga je bio poraz. Ali, bez Boga nisu mogli da pobeđu. Biti bez Boga, sâm. London je obećavao samoću, mogućnost da se bude bez Boga. London je tada bio bezbožnički, usamljenički, materijalistički grad. Engleski ateizam je obećavajući. Demonstrirali su i Iraci. Ali tu nije bilo iluzije, samo doslovno predočeni simboli. Nada i nevinost. Njihov istoimeni Bog, a drugi. Ne, nisam siguran u njihovu nevinost, ali su tako izgledali. Sećam se njihove pesme, duboki glasovi, mršava koščata visoka tela, uzdržanost i ozbiljnost. Bombe i eksplozije. Mršave i visoke žene strogih pokreta i zapovednog glasa. G. U. govori o Ircima sa toplotom. Logika je otpor jezika poretku sveta. Logika je otpor zavodjenju. Logika je otpor logici.

Japanska katolička kaluđerica, kojoj su se svi studenti bezuspešno udvarali, govorila je o braći Karamazov. Njena žuta koža se nazirala na dekolteu majice. Govorila je o mističkom obrtu, o otkrovenju Boga. Govorili smo o Kew gardenu i o panovima new agea. O zlom i dobrom obećanju. O *metafizičkom Ocu*. Njena dobrota je bila kontrolisana. Uzdržane emocije, ispod privida dostupnosti ledena površina njene ili njihove *istine*. Pravo na istinu. Pila je crno pivo. Želela je seks, mada je odbijala svakog uspaljenog dečaka. Devojčice iz Centralne Amerike su je gledale sa čuđenjem, sa blasfemičnim strahom. Slobodoumnost i religioznost. Pristupačnost i nedodirivost. Sve je izmešano u sećanju. Crnpurasti dečak iz Saudijske Arabije koji se klanja devet puta dnevno, Italijan sa tankim brčićima koji pere sudove celu noć i dolazi u školu neispavan, Brazilci koji brzo pričaju i uživaju u opscenim nekatoličkim pornografskim-turističkim ekstazama megapolisa, ćutljivi i tajanstveni ili diskretni Francuzi. Posmatrao sam kroz izlog paba Gilberta i Georga. Pili su svetlo pivo iz velikih krigli. Oni piju pivo i razgovaraju. Zatim se u jednom trenutku ukoče. Kip. Živa skulptura. Zatim, pokret, trzaj i nastavak razgovora. Privatnost kao javni čin. Iluzija identiteta. Identitet jeste *interpolacija* u arbitrarnu fikcionalne poretke koji prekrivaju logiku. Jezik nije logika, ali jezikom dato biva dato i logici. Logika nije jezička igra već privid skeleta egzistencije.

Poigravao sam se onim malim razlikama (distanicama, rastojanjima) mene i sveta, razlikama sintakse (mene) i semantike (sveta, objekta, drugog, *petit a*). Ispušteno, zanemareno, potisnuto, skriveno u odnosu sa drugim jeste jezik, nikada biće. Bića nema. Slike, brzo prelazim pogledom od Picassovih ka Mondrianovim, ali, vraćam se Grisuu. Analitički kubizam izgleda veoma engleski: atomizovan u logici razlaganja. Mada, po poreklu je mediteranski. Analitički kubizam pokazuje kako se upisuju ravne crte mogućeg pikturnog sveta plohe. Modalna logika i čitanje Husserlovog spisa o geometriji. Ravna crta i kolažna neravnina papira, ili tkanine ili drveta. Kolažni odnos postaje bitan i paradigmatički multipliciran, mnogostrukost kolažiranja. Veliki svet se razlikuje od malog sveta po tome što su sve granice identiteta relativne, otvorene i u premeštanju. U velikom svetu možeš lako sakriti sebe. Jezik ne može biti *biće*, reč ne postaje *telo svetlosti*, ali jezik je moj izabrani svet. U jeziku se osećam sasvim udobno. Udobnost jezika. U orhidejama u stakleniku ogledam se samo kao jezik. Stranac. U njenoj koži ogledam se kroz jezik. Logika je sredstvo, alatka, proizvod tela. Logičke proteze. Odlazak u Bethovenovu ulicu. Crnci. Siromaštvo je siromaštvo. Priča se da su belci linčovali crnog dečaka i da crnci sada kolju belce. Oseća se strah na ulici. Osvrće se. Brže hodam nego što bi trebalo. Strah i nelagodnost. Na potpuno pustom pločniku. Uvek pribegava tautologijama kada se očekuje jaka ekspresija, strast, strah, opasnost, radost. Štamparija i, na spratu, atelje. Razgovor traje celo poslepodne. Miris uljane boje i naprsli zid. Bele slike, belo na belom na belom na belom. Granica vida. Slepilo. Koncept belog i odsjaja sunca u/na belom... Rolat sa marmeladom na novinskoj hartiji. Veoma slikarski i veoma kubistički. Miris kolača, miris olova i miris hartije. Slikar gleda kroz naočare sa debelim staklima. Kroz zid se vidi zadnje dvorište. Prijatelj prijatelja živi usamljeno. Kao da je u progonstvu. Nekoliko meseci pre mene posetio ga je konceptualni umetnik Tom Marioni, ja sam mu bio sledeći gost. Marionija sam video u Beogradu tog proleća. Logika je poredak. *Biće* je samo jedna kombinacija od četiri slova (b, i, ć, e), fikcionalizovana reč otrgnuta od tela logike, ali odvojena i od egzistencijalnog tela.

Pevanje budističkih monaha. Cageova elektronika, veoma kratak rezak zvuk, ponovljen i, zatim, ponovljen, a u pozadini šum. Elektronski šum, smetnja i na kraju buka. Muzika od šumova, bez tonova. Zaturena jezička igra društvenosti, seksualnosti, borbenosti, uklopljenosti, ambicija, straha, moći... je otvorena (otvarajuća) logika jezika o jezicima ili *jezicima metafizike*. Metafizika je materijalna. Apstraktne slike. Zatim kofa obešena o kuku i koturaču, *besmislena mašina* ili tek jedan prazan odnos u ICA-u. On, tj. M. C. M., izlaže instalaciju, multipliciran princip (formula) *ready made-a*. Saputnici, koji su me pratili do izložbe, rekli su da to nije umetnost. Tada je sve moglo biti umetnost. Njeni Karamazovi ili njegovi baletski igrači. Dve godine kasnije posmatram njegove slike, monohromna geometrijska kompozicija (pravougaonika) u čiji je levi ili desni ugao upisana mimetička kopija fotografije (crtež ili slika). Izgleda kao umetnost. *Image* progovara i smešta se u svet pogleda. Pogled je progutan mnogostrukošću slike. Osećam se prevaren. Voda je prosuta iz kofe i to je umetnost. Posmatram kako kap vode klizi niz glatku kožu orhideje.

Gledam fotografije velikog formata. On (umetnik) posmatra ženu. Modernistički stereotip prenet u višemedijalnost konceptualne umetnosti. Fotografije pogleda. Pogled koji gleda ženu. Uхватiti svetlosni trag pogleda, veoma fikcionalizovano. J. K. fetišizira pogled voajera i multiplicira ga u bezbroj kolor fotografija velikog formata. Između fotografije velikog formata i slike slikarstva kao da više ne postoji neka bitna razlika: barem ne očigledna fenomenalizovana i semantizovana razlika. Fetišizam preuzima funkcije koncepta. Pojavljuje se moćno (a odsutno) Lacanovo *petit a* (njene grudi, njegova guza, njene noge, njegov osmeh, njen pramen, njegove patike, njeni peškiri, njegove knjige, njene trake sa muzikom, itd...). Niko još ne spominje Lacana, osim, možda, stidljivog Victora Burgina. Burgin čita i interpretira poststrukturalizam u nesigurnim okvirima nestajuće konceptualne umetnosti. Od konceptualne umetnosti ka poststrukturalizmu i, zatim, semioumetnosti. Engleska igra sa francuskim znanjem. Prenos. Epistemološki prenos. Skupo francusko vino. Kontrtransfer je pokretanje. Žučkasti odsjaj u čaši. Tanka šnicla, luk i karmin. Burgin obećava efekte označitelja. Levica je *potrošena*, njeno mesto kao da zauzimaju Barthes, Lacan, Derrida, Foucault, Kristeva. Ali još postoji preplet: poststrukturalistički materijalizam Althussera. Radikalizam se nije sasvim povukao pred ekstazom uživanja u potrošnji nemogućeg i izmičućeg *petit a*. Na izložbi kratko razgovaram sa starijim apstraktnim slikarom. On ne razume fotografije pogleda. Seda brada i tihi glas. Ploha slikarstva je memorisani kôd. Razgovor sa feministkinjama,



Joseph Beuys, Crtež, 1980.

**Brainstorm Proposal**

0/1	1	1/2	2	2/3	3	3/4	4	4/5	5
That	is	Kantian	claptrap.	Haven't					
A	B	C	D	E					
5/6	6	6/7	7	7/n					
you	learnt	anything...							
F	G	H							

A-H - a natural numbers series and given; 1-7 - concatenations - closed set (?); 1/2, etc. - of an open set (?).

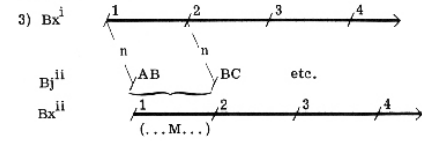
$Bx^{II}(1) \neq Bj^{II}(A, B) = (?) Bj^{II}(0/1, 1/2)$ . No! Hybridity:

$Bj^{II}(\dots A^I H \dots B)$   $Bx^{II}(1)$  MM Bj's ( $\neq$  MiBx's!)

Apropos ( $\dots A \dots H \dots B \dots$ ), fuck Zeno's paradox, or any other paradox.

1)  $Bx(1, 2) \in I$  and  $Bx(3) \in I$ : there is a set of conditions for a grammar of ( $1 \rightarrow 3 \rightarrow \dots$ ) as a set system I indexed a posteriori from 1-n, and so ( $1 \rightarrow 3$ , etc.) is 'frozen' at II.

2) Bx - a wif, closed set; Bj - an open (vff?) set and is a function of revision on Bx, 1. But to the extent that  $(1) \neq (A, B)$ ? would be a silly question.



4) Revision on the Bx grammar is such that any  $Bx^I \neq Bj^I$ , but  $Bj^I = / \equiv MBx^I$ ; and 'revision' is  $Bx^I \rightarrow Bx^I x^I (\dots H \dots) x^I$ . MM  $\{Bx \rightarrow Bj\} = Bj \rightarrow MBx$ . That is, the architectonic is a product of the M of experience from both the indexing of a cluster to a (unhappy) Naturlogik continuum and as an historical-cultural phenomena as instrumentality.

Art&Language, Brain Storm Proposal, iz "Handbook(s) to Going-On" (temat), Art-Language vol. 2 no. 4, 1974.

tada feminizam još nije bio povezan sa psihoanalizom i *lacanovim kćerima* i *unukama*. Feminizam je bio novolevičarski i revolucionaran, ali to je bio kraj ili početak.

Revolucija je bila nemoguća. U Italiji se pucalo. U Francuskoj je vladao napeti muk. U Nemačkoj borba države i alternativnih borbenih grupa. Samoubistva, atentati, hapšenja. Ekonomska recesija. Besposlenost. Tony Negri se krijo.

*Najs-stajl (Nice Style)* i rituali svakodnevne biheioralnosti. Srećem, slučajno, Bracu Dimitrijevića, sasvim površan susret. Govori o svojoj novoj kući u Londonu i o tome kako nema novca za benzin. Slušam njegov engleski, užasno govori, mnogo gore nego ja. Njegov egzotični balkanski šarm deluje na Engleze. Prethodi Kusturici i Bregoviću. Obećava sirovu balkansku paradigmu mekoj Evropi, da li??? Zatim, *Najs-stajl* performans i iluzija lokalnog engleskog parodiranja građanskih kodova ophođenja u registrima svakodnevice. Ulica, ljudi. *Metafizika* je bol u stomaku, poredak reči u rečenici i ono što ne može biti zahvaćeno ni stomakom (varenjem), ali ni jezikom (sintaktičkom defikcionalizacijom autobiografske pripovesti i semantičkom fikcionalizacijom primarnog sintaktičkog poretka znakova). *Metafizika* je *materijalna*.

Pronalazim *tu* (određeni član *the*) malu zabačenu ulicu. Srebrni pehar. Dodirujem srebro. Zvuk udarca nokta o srebrnu površinu. Čist zvuk. Kao da zvono u daljini zvoní. Zvuk srebra. Pokušavam da u mislima načinim razliku između dodira srebra, kože i kamena. Rokeri na ulici. Notingemhilgejt. To je *doba* kad rok sasvim prestaje da bude *alternativa* i postaje dominantna masovna kultura. *Rock* mi nije previše blizak, mada ponekad slušam Hendrixa. Gitara i zubi. Mislim o jeziku. Hladnoća srebra. Ogledanje u srebru. Anarhizam je puritanski odlučan.

Zatim čitam rane i kasne tekstove Art&Languagea, stalno ih čitam, ponavljam čitanje. Oni su kritični. Negde između Wittgensteina i Marxa. Bave se logikom: "Interesantna stvar, međutim, jeste da mi radimo sa transformacijama logičkog prostora, ne sa transformacijama u logičkom prostoru". Engleska varijanta Art&Languagea (indeksna logika, *reductio ad absurdum*, shematizam sintakse, modalna logika, frankfurtska kritička teorija i logička analiza) bliža mi je od njujorške varijante (privremena/provisional kritika društvenih institucija). Koncentrišem se na logiku raskola Art&Languagea, na razliku Atkinsona i njegovog radničkog realizma i Baldwina i njegove paradoksalne logike (*ad absurdum*). Atkinson pojačava modernu do njenog vrhunca i ruba na vrhu, Baldwin anticipira arbitrarnost i apsurdnost postmoderne koju nikada neće prihvatiti, mada... Baldwinov nihilizam nije postistorijski, već aistorijski. On naglašava da ideja dijalektičkog kretanja ne izražava prirodu nadređenosti, već činjenicu da ljudi teže da je racionalizuju. Razlike su ideološke, ideologija je ono što suštinski određuje horizont mogućeg sveta i načine davanja reference u mogućem svetu.

Pokušavam da vodim dnevnik stranca. Crtam. Sebe sam tada video kao crtača. Crtam noću. Crtam tekstove. Tamna neprozirna londonska noć i glasovi iz susednih soba pansiona. Probudila me je mačka. Ušla je kroz otvoren prozor. Samo za trenutak sam dodirnuo krzno. Posle, uvek zatvaram prozor. Strah od životinje. Strah od dodira. Životinje me odbijaju, orhideje me privlače. Nelagodnost od dodira krzna. Orhideja iz Kew gardena se ogleda u *metafizici*, a *metafizika* kao konkavno ili konveksno ogledalo zakrivljuje/deformiše lepotu ili obećavajuću proždrljivost orhideje. Njena koža, da tu negde ima mesta i za psihoanalizu. Miris truleži. To je miris tropske džungle. Simulakrum. Miris trulog tela i vlaga na licu u staklenoj bašti. Vraćam se u Kew garden. Duž Temze hodam brzo. Nisam sam. Ne može se biti sam. Čamci sa veslima, udar vesala o vodu. Prasak. Koraci. Kupači. Japanka kaluderica i Japanka sekretarica. Pivo i rakija. Polupijanstvo. Italijan, dečak. Brz i zavodljiv. Golub. Kew garden i sasvim usredsređen pogled (*gaze*) na odsutno prizivanje orhideje.

Pronalazim malu sliku/studiju Georgesa Seurata u *Courtauld Institut of Arts*. Tragovi, udarci krhotine boje. Plaža. Institucija zabave i lenjosti. Građansko uživanje u lenjosti. Tragovi boje, boja, boja, boja. *Atomski* (analogno Witgensteinovom i Russellovom pojmu *atomski stavovi*) tragovi poentilizma. Da li je potez (udar) kistom *stav* (*statement*). Boja kao stav. Boja kao trag fizike. Boja kao građanska emancipacija. Tačka u kojoj se usredsređuje slika. Tačka koja gradi figuru i prizor. Atomska jedinica slikarstva. Stalno građenje i razgrađivanje pikturnog polja. Svet i slika. Slika i svet u pogledu koji kao da rekonstruiše scenu (sekvenca). Čitam, pažljivo, red po red, tekstove konceptualnog fotografa i putnika Hamiša Fultona:

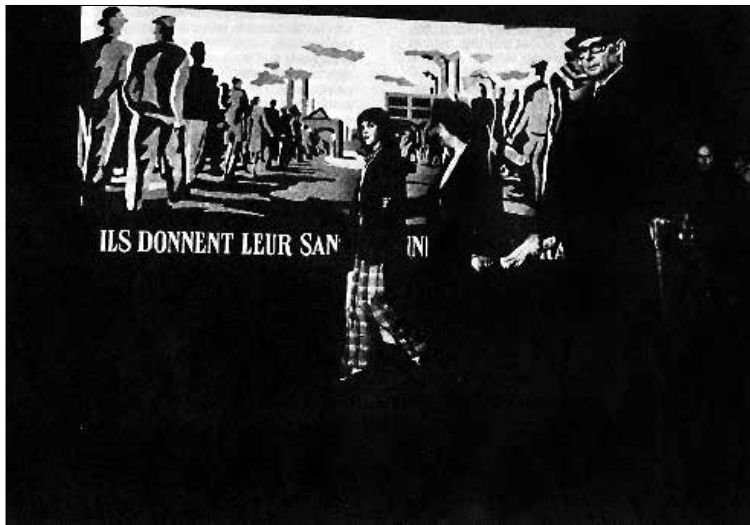
U proleće 1970, posetio sam ostrvo Eren na zapadnoj obali Škotske. Jednog dana sam odlučio da plivam pola milje između Kingskrosa na Erenu i svetionika na Holiajlandu. Nikada nisam bio na Holiajlandu. Dok sam plivao uz stene pored svetionika ugledao sam muškarca i ženu kako idu preko stena ka meni. Pozvali su me da izađem iz vode na obalu. Muškarac je bio moj nastavnik geografije u školi koga nisam video šest godina. On je sada svetioničar na ostrvu.

Nisam otišao u Škotsku, mada su me ubeđivali da bi trebalo da vidim obalu, stene i more. Škotska. More, stene i obala. Fotografija edinburške botaničke bašte u jednoj knjizi u jednoj antikvarnici privlači moju pažnju. Privlači me odnos crne emulzije fotografije i crnog teškog drvenog rama koji uokviruje Fultonovu fotografiju sa tekstom. Iz galerije se izlazi liftom pravo na ulicu. Galerista će kroz dve ili tri godine biti uhapšen, pronevera (R. S.). Učim da je umetnost posao. Ulica i početak SOHO-a. Miris usijanog asfalta. Miris kineske hrane. Začini. Kineskinja koju ne razumem. Kineskinja u spisu Julije Kristeve i Kineskinja kao telo na ekranu: "La femme, ce n'est jamais ça..." Fantazam o Kineskinji. Godardova





The Ting (Theatre of Mistakes), Going, 1977.



Art&Language, poster na Eldon Squareu, Newcastle Upon Tyne: Ils Donnent Leur Sang: Donnez Votre Travail (Oni daju njihovu krv: ti daješ tvoj rad), 1977.



Miško Šuvaković, London 6 (Down Town), 1976.

filmska Kineskinja (1967). Miris bibera. Miris smrti i miris seksa. Boja zamenjuje i smrt i seks. Mada, ... tigar od papira se sprema da skoči.

(Dok ovo pišem pauk se lagano spušta sa plafona ka ekranu kompjutera. Imam poseban odnos prema paucima, ali i prema kompjuterima. Veoma prijateljski.)

Bez asocijacija. Doslovnost zvuka. Logika izneverava naraciju, ali naracija pobeđuje logiku. Daju se filmovi Makavejeva, oni tada nisu mogli da se vide u Beogradu. Zabranjeni su!? Ne gledam ih. Između ulice i bioskopa uvek biram ulicu. Slušam samo engleski, uživam u trenutnom otpadništvu, samoći, mislim na lošem engleskom i zatim, neočekivano, sasvim novi ljudi. Tela oko mene, tela u pokretu, lakoća pokreta, lakoća odnosa, lakoća rastojanja, hodam do granice izdrživosti. Beskrajni poverljivi razgovori. O Brazilu, o gotskoj arhitekturi, o nemačkom jutru na slikama Kaspara Davida Fridricha, o Brazilu i pornografiji, o londonskoj kiši i budizmu. Neko sa osmehom govori o nudizmu, a ne o budizmu.

Ne želim da govorim doslovno o sebi. Ali, sve to možda izgleda i drugačije: možda *jezik* ne želi doslovno da govori mene? Da li je *logika pakao* ili je *pakao* sasvim prijatna erotizujuća priča o ulici i buci na ulici, mirisima začina i nagoj koži, tesnoj odeći i ružičastom mesu, bledom mesu i setnoj duši karamazovštine... Godinu dana kasnije upoznaću osobu koja zna da priča o *duši*, ali *logika je pakao*. Pronalazim Wittgensteinove beleške: *logika je pakao*, pakao, p-a-k-a-o.

Otkrio sam Beuysove šamanističke crteže. Mislim, kod Nagela Greenwooda. Mala galerija. Veliki ili osrednji biznis. Izvesna zbuđenost. Skeleti su skeleti, makar ih i Beuys iscrtavao.

*Frau* (1957)

*Irishes Kreuz* (1958)

*Cygnide* (1959)

*Chinesische Lampe* (1958)

*Hogan* (1958)

*Haus des Schamanen II* (1959)

*Tier (Tiersein)* (1955–1960)

*Organisch-physiologische Maschine* (1960)

*Zur plastischen Theorie* (1960)

*Fett und Rasterprinzip* (1960)

*Liste mit Wolf* (1962)

*Fluxus-Raum* (1963)

*Auschwitz* (1963)

*Partitur zu Eurasia* (1963)

*Schamane* (1963)

*Sibirischer Tanz* (1964)

Kosti su tanke. Linije su debele. Potez natopljenom četkom. Gusta boja. Odnos traga četke i traga pera, otisak ruke. Brisani trag magije i ritualnog šamanističkog pokreta telom. Transparentnost boje. Kosti-linije su *simboli simbola* (tragovi tragova), magijski simboli. Magija kao politički aparat. Od simbola se očekuje efekat (socijalna skulptura preobražaja čovečanstva). Preobražaj Zapada. *Euro-Azija* je već u to vreme remek-delo, performans sa bezbroj *repova*. Beuysov drhtavi glas prizivam u sećanju (slušao sam ga u Beogradu). Između germanske mitologije i škotskih misterija i balkanske neodređenosti. Beuys je *rađen* željom asimetrične drugačije Evrope i izgubljene Azije. On ukazuje prostore evropskih i azijskih teritorijalizacija, koje za *evropsku svest* izgledaju kao teritorije *nesvesnog* (zatureno, nemotivisano, a homologno našoj svakodnevnoj egzistenciji). Osećam se nelagodno. Beuysova lobanja je poremećaj arhetipa. Arhetip koji gubi univerzalnost i potvrđuje svoju pojedinačnu simbolnu, a uvek materijalnu različitost. Jungovski interpretativni *glas* se sprema da prepusti mesto lacanovskim interpretativnim glasovima.

Smena *igrača*. Ona je opasna. Znak gubi vizuelna referencijalna usmerenja. Znak ostaje znak Beuysova za drugog. Ali, Drugi izmiče, njegova asimetrija ostaje. Privid šamanizma i visoka umetnost. Lakoća naracije i fikcije, lakoća prikazivanja se vraća sa Beuysovom, mada on govori o samom životu. Oni igraju tenis. Posmatram ruku koja se pomera iz ramena. Udarac. Blesak. Ona leti. Lopta pada. Plave linije skeleta, drhtavi potez, odsustvo zanata, velika koncentracija, crvena kontura, zatim braon mrlja i preko mrlje crni otisak. Zelena tanka linija preseca format i, zatim, naglo se krivi. Kriva grčevita linija. Upitnik, uho ili štap šamana ili kao Kleeova zagubljena linija u memorisanom Beuysovom gestu. Gestovi memorišu druge gestove i zato slikarstvo preživljava kao hibridna tradicija. Gest se ne mora misliti da bi se znao, on je negde i nekad akumuliran u crtačkom obrtu od Kleeove *metafizičke nevinosti* do Beuysove zavodničke i magijske lažljivosti (laž kao odsutna istina, ali laž i kao iluzionizam prikazivanja istine). Tražim u engleskim rečima reči koje su nemačkog porekla i često nalazim reči francuskog porekla. Dvoglasje, ponavljanje nije bez razloga. Govoriti istovremeno na mnogostrukosti jezika.

Noć u zadimljenom pabu, engleski *beli bluz*, promukli glasovi, dim, suzne oči, miris znoja, nasmejani muškarci u belim košuljama sa podignutim rukavima. Nasmejane žene na štiklama, u kratkim suknjama, u vlažnim košuljama/majicama pripijenim uz telo, vlažne od znoja i prozirne. Frizure se kvare. Smeh. Muzika nadjačava glasove. Gitare



Clement Greenberg, govori u Sladeu, 1976.



Gilbert&George u Balls Baru, oko 1973.

bruje, glas postaje sve hrapaviji. Ne volim pabove, ne volim miris oznojenih zadimljenih tela, ne volim smeh koji želi da nadjača muziku. Ne volim rezervat opuštanja i podavanja. Loše se osećam na mestima za zabavu. Od svih mesta za zabavu jedino volim plaže, zidane urbane ili prirodne udaljene ili sasvim divlje. Plaža ili tako nešto, u H. parku i, kasnije, na Temzi. Posmatram. Opet u pabu. Tamo smeh liči na krik očaja. Zatim u parku, na ležaljci. Voda. A, zatim sam među Kinezima. Sasvim drugačiji miris, orijentalni miris. Mislim na miris belca/belkinje. Začini i *odloženo* telo. Izvesna bestesnost. Evropljani su telesni, neerotični, možda seksualni. Kinezi su ezoterični i, zato, možda erotični. Evropljani su kao mehanizam sa zupčanicima, a Kinezi su kao barut ili vatromet. Ali, sve je to ritualna igra privida i figura. Nedopustiva pojednostavljenja. Iluzije i razlike, privid i očiglednost moje teškoće da komuniciram na pravi način sa ljudima. Prepuštam se sigurnosti jezičkih igara. Kao da sam pronašao izgubljeni kontinent, ali sve je to tek trenutni otklon od hodanja po gradskim ulicama. I tu logika pokazuje svoje zube, svoj jezik i svoju moć vladanja nad propozicijama. Propozicije i njihovi izrazi u jeziku.

Otkrio sam propozicije i indekse u maloj svesci Art&Languagea: "Razmotri indeksne izraze..." Fragment iz indeksa za Kontemporaneu (*Fragment from Contemporanea Index*):

& N(EX)FG6(X) & C(EX)GH7(X) & N(EX)HI8(X) & N(EX)IJ9  
NO14(X) & C(EX)OP15(X) & N(EX)PQ16(X).  
& N(EX)FG6(X) & C(EX)GH7(X) & N(EX)HI8(X) & N(EX)IJ9  
NO14(X) & N(EX)OP15(X) & C(EX)PQ16(X).  
& N(EX)FG6(X) & C(EX)GH7(X) & N(EX)HI8(X) & N(EX)IJ9  
NO14(X) & N(EX)OP15(X) & N(EX)PQ16(X).  
& N(EX)FG6(X) & C(EX)GH7(X) & N(EX)HI8(X) & N(EX)IJ9  
NO14(X) & C(EX)OP15(X) & C(EX)PQ16(X).

U Art&Languageu je indeksima beležena kontekstualizacija promenljivog i borbenog odnosa individuuma i zajednice:

Art&Language je promenljivi skup indeksa, modaliteta učenja, itd., koji se otkrivaju kao (možda, transcendentni) indeksi iskustva većine ljudi (1974).

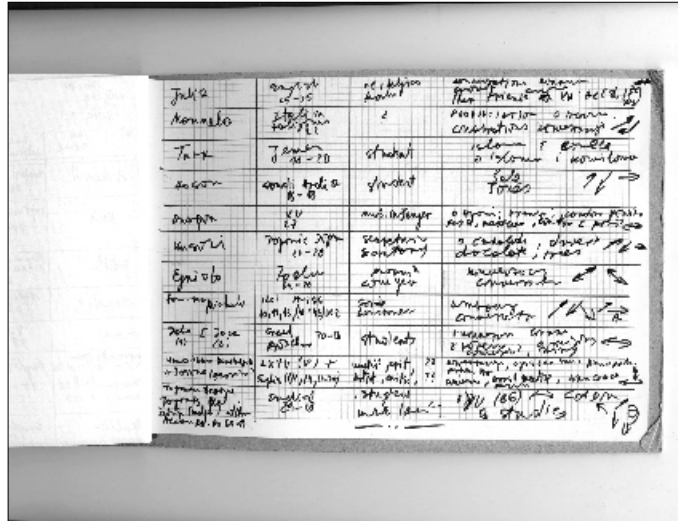
i

Naš uobičajeni i normalni način razgovora i mišljenja zahteva da prepoznamo pravila (Won Right, 1951) kao takva (propozicije kao takve). Ovi apstraktni entiteti su centralni i želimo da ih naglasimo. Ako mislite da u društvu postoje elementi koji nisu pokriveni biologijom, fizikom, hemijom i de facto antropologijom i sociologijom, zašto se tada ne koncentrišete na ono što se može naučiti od drugih? Sada su sistemi pravila od suštinske važnosti; postoji mnogo logika koje treba razmotriti. Mi se bavimo metodom indeksiranja u kome možemo sortirati neke modalitete povezane sa onim što učimo jedni od drugih (1972).

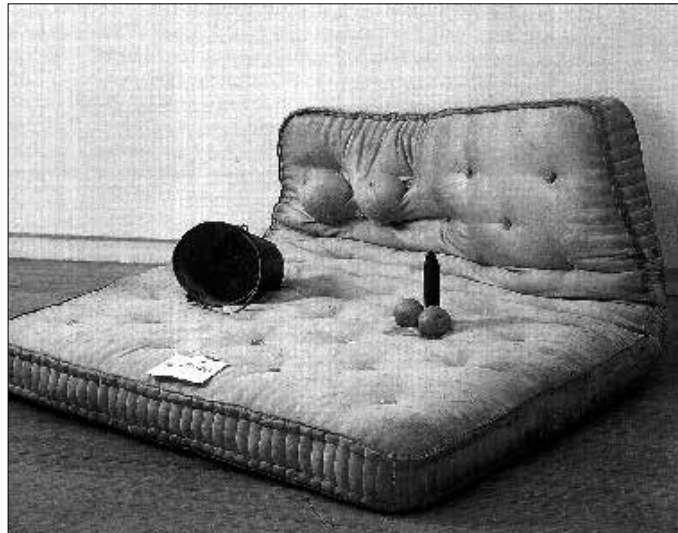
Razmotri govor i svaki dijalog sa drugim prevedi u indeksnu shemu (mapu) koja jeste jedan mogući svet. Jedan mogući svet i različiti jezici.

Govorim tebi, ti kao da odgovaraš meni. Razumevanje nije otkrivanje skrivenog smisla (Beuysov crtež lobanje, kostiju, ritualnog zanosa šamana, skrivenog vladanja seksualnošću, vladanja sa druge scene ovom *scenom*), već suočavanje različitih govora ili glasova čiji smisao proizlazi iz indeksnog međuodnosa (trenutnih pozicija: ideologije Art&Languagea). Ideologija Art&Languagea otkriva *mehaniku* ideologije. Njihov jezik od 1976. ka 1978. postaje sve više levičarski (čak i birokratsko realsocijalistički, ponekad staljinistički), svakako *kao* revolucionaran. Egzotika komunizma u središtu klasnog nastajućeg neoliberalizma. Jedina zemlja koja je bila spremna za *radničku* revoluciju (Engleska), revoluciju je dobila u *rezervatu* postkonceptualne umetnosti. Oni govore/pišu o buržoaskom revizionizmu, proletarijatu, klasnim barijerama, klasnoj borbi, ideološkim granicama... paranoični sukobi.

Film je znatno otuđeniji od slikarstva (mazanja, nanošenja boje) ili pisanja (škrabanja, ispisivanja) rukom. Film je zamrznuta invarijanta svetlosti i film je iluzionističko odmrzavanje invarijante svetlosti u postajanje slike fluksom kodova. Kodovi podležu logici. Ono što vidimo na svetlosnom ekranu pokretnih sličica nije ni crkveno dvorište anglosaksonskog religioznog *ateizma*, ni moja ruka u dodiru kamena koji izmiče, ni priča o umetnosti ili skrivenoj/sakrivenoj pripovesti o *telu* koje se pomera i nestaje u sećanju — danas postoji samo invarijanta svetlosti zamrznutog sveta, odmrznuta posle mnogo godina. Čuje se zujanje filmskog projektora. Zvuk *osmice*. Bez emocija, sentimenta ili potisnute priče. Sećanja su varljiva. Engleski romantizam i budistički hram. Kubrickov film po T.-ovom romanu, teške zasićene boje pejzaža. Zeleno je veštačka boja. Artificijelnost zelenog potvrđuje iluziju prirodnosti svakog pejzaža. Pronalazim *opise* (polazne motive) u T.-ovom rukopisu: "Između ova dva sela i francuskih redova tekao je jedan potočić, koji nije imao više od dve stope u širinu, kroz barovito zemljište (koje su vrućine u to doba bile gotovo sasvim isušile), i taj potok je bio jedina pregrada između dve vojske — naša je stigla i počela se utvrđivati za boj pred Francuzima u šest časova ujutru; tako da je naša linija bila sasvim otkrivena prema njima; i cela ta velika ravnica crnila se, pokrivena četama, više časova pre početka topovske paljbe" (V. M. Tekerej, *Henri Ezmond*). Zasićene boje filmske slike vraćaju ka pseudoromantičnim motivima/formama engleskog slikarstva prizora u Nacionalnoj galeriji. Engleski slikarski romantizam je sasvim zelen: od



Miško Šuvaković, Notebooks, 1978.



Sarah Lucas, Au Naturel, 1994.



Dinos & Jake Chapman, Zygotic ACCELERATION, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model, 1995.

prozirno zelenog do tamno neprozirnog zelenog. Zelena engleska trava. Viktorijanski pričana priča u filmu se realizuje romantičarskim poretkom slike (mimezismom romantičarskog zasićenja vidnog polja). Ponovo, ukus čokolade sa rumom. Čokoladu ne žvaćem, ona se topi u ustima. Mljackam jezikom, želim da ukus traje što duže. Bitka na filmskom platnu. Japanska kaluđerica govori o cveću. Boja je teška, kao da će spasti sa platna.

Ljubav je sasvim veštačka. Dodiri telima su namerni, bez strasti, ispitivački. Bitka traje. Istorijski filmovi su banalni, prizori (eksterijeri) su predivni, oduzimaju slikarstvu njegovu moć prikazivanja/pokazivanja. Kubrick i T. se razmimoilaze: priča sve manje ima smisla, a sve više ostaju slike bojom (tonovima) zasićenih prizora. Filmom se parafrazira slikarstvo romantizma. Film može da barata (rekombinuje atmosferu) formama prikazivanja romantizma, zato što ima dinamičnu ontologiju, pokretljiv je i jedino što pokazuje to je romantičarska pokretljivost figura koje kao da se utapaju i, zatim, izdvajaju iz guste zelene podloge ili plave tame (emulzija i zrak svetla). Pokretljivost figura je sama sebi smisao, polje bitke je filmska slika koja kao da uživa slikarstvo. Kubrick pokazuje kako film uživa slikarstvo, kako uživanje slikarstva postaje simulacija pikturalnosti i prizora *zaronjenog u pikturalnost*. U filmu se pikturalnost naslućuje u zasićenoj gustini boje na filmskoj traci. Zasićena gustina boje i trivijalnost priče (avanture osamnaestovekovnog junaka) preobražava u-kao-pikturalnu težinu ili gustinu filmske slike. Pokretna slika filma postaje teška, nepomična, puna. Slika je TU prisutna. Slika je prisutna i konfrontira se odsutnosti priče. Film simulira ili mimetički prikazuje pikturalnu gustinu boje romantičnog slikarstva. Zasićenost boje ostaje u sećanju. Kad god čitam ili slušam o narativnim varijacijama XVIII/ XIX veka ili o prosvetiteljskom *impulsu*, prizivam u sećanju zasićenu boju Kubrickovog filma. Zelena... konačna zelena boja. Kraj ljubavne priče. Kraj istorije. Gusta zelena boja emulzije. Haptička razlika zelene boje uljanog slikarstva i zelene svetlosne boje na filmskom ekranu. James Coleman oponaša sekvence filma u statičnim foto-instalacijama. Umetnost postaje slikom od medijskih slika. Film ili televizija nisu više jedna od umetnosti, već ono što se prikazuje. Coleman počinje da iluzionizuje deziluzionizirana dela konceptualne umetnosti. Cindy Sherman izvodi, namerno ili nenamerno, simulakrume ženskih figura. One su tako prepoznatljive i bliske. Kao da su "od" Godarda, Forda, Hitchcocka ili Tarantina.

Veoma nežan dodir, neobavezni razgovori za *doručkom na travi* i novi dan. Pansioni imaju svoje tajne intrige. Deca trče i znaju sve priče. *Notingemhilgeit* je pun ljudi. Aljkava otmenost. Psi i mačke. U otmenosti više srednje klase, posebno intelektualnih jezičkih igara, pokazuje se aljkavost. Pseće groblje. Isprepletane ulice. Strani studenti su uvek prepoznatljivi. Na obali Temze crnci sa skijaškim kapama. Te godine London je bio tropski grad sa 35°C. Crnci su nosili vunene skijaške kape. Vuna i toplota. Vuna, toplota i crna koža. Kao da se pred očima na ulici odigrava *arte povera* ili *antiform* umetnost (toplota, miris tela, vuna). Otkrivam *skulptorski* rad Roberta Morrisa. Prvo meke filcane skulpture, a zatim se vraćam u prošlost njegovim minimalističkim *gestaltičkim* instalacijama. Mekoća filca naspram tvrdoće poliestera. Elastično naspram krtog. Meke skulpture opčinjavaju. Učim da skulptura ima materiju. Otkrivam da se materija menja od tvrdoće poliestera ili odlivene bronzne ili izbrušenog čelika do mekoće džaka sa vunom ili filca. Filc poništava optiku. Ali, zato, pojačava prisustvo. Pada sloj preko sloja, oblikuje se u polju gravitacije doslovna postavka materijala. Nastaju nabori, zadebljanja, prevoji i ravna padanja. Filc jeste filc. Filc ima svoju težinu, debljinu, mekoću i, neočekivanu, čvrstinu. Beuysov filc i vosak. Tautologija. Kada Beuys koristi filc, tada je to druga mitska priča. Između slojeva se traži duh, šalim se. Ali, ipak, postoji nešto sablasno. Sablasno i transcendentno. Da li govorim i o sublimnom? Kod Morrisovih filcanih postavki nema ničeg drugog do filca koji pada preko filca. Doslovnost me uči da gledam, konačno me oslobađa velike humanističke *zavrzleme* da u filcu moram da pronađem još nešto drugo, ako ništa drugo, onda barem *duh* ili njegove modernističke varijacije (mentalno, ideologiju, seksualnost, sublimno).

Neko je pričao o rasnim nemirima. Belci i crnci. Crnci i belci. Italijani su prali sudove. Japanke su se opijale pivom. Iranac je išao na balet, pio džin u *Hiltonu*, pušio *travu*, vozio se taksijem i nije razgovarao sa drugim studentima u pansionu. Bio je bogat, veoma bogat. Ponekad smo šetali po kvartu i govorio je o tome da se neće vratiti u Iran. Irci su konzervativni i štedljivi. Egipćani su poročni na starinski način koji poštuje idealitete perverzije. Italijani se nagi zavijaju u mokre čaršave i trče po hodnicima i zavodljivo, neodoljivo, uznemiravaju Irce. Amerikanci su nepristojno bučni, galame i njihova ljubaznost opterećuje. Irci se ljute. Vručina, London kao da gori. Julska žega. Kliše, kliše i stereotipi – male diskretne igre, pojednostavljenja. Rasni nemiri, radnički nemiri. U Evropi, tamo preko Kanala, teroristi. U Nemačkoj, u Italiji i u Francuskoj. Zelena trava u parku. Tišina i lenjo kretanje velikog psa. Beli oblak i novčić na pločniku. Eksplozija u drugom bloku. Ona navija za njih. Dok proždire pomorandžu, govori o revoluciji. Mnogo kasnije, u trećem vremenu od tada, čitaću o njima:

Na prvi pogled tri potpuno neuspoorediva lika: dostojanstvena Antigona žrtvuje se zbog uspomene na svojega brata; promiskuitetna Juliette odaje se užicima preko svake mjere (upravo preko granice do koje užitak još uvijek pobuđuje zadovoljstvo); fanatična-asketska Gudrun koja želi svojim terorističkim akcijama trgnuti svijet iz svakodnevnih zadovoljstava i kolotečine – Lacan nam omogućuje da u svim trima prepoznamo istu etičku poziciju: "ne popusti pred svojom željom". To je razlog zašto sve tri izazivaju isto *Che vuoi?*, ono isto pitanje "Što one zapravo žele?": Antigona svojom nepopustljivom ustrajnošću, Juliette svojim beščutnim promiskuitetom, Gudrun "besmislenim" terorističkim akcijama: sve tri dovode u pitanje Dobro utjelovljeno u Državi i uvriježeni moral (Žižek).

Dok joj se lice lepi pomorandžinim sokom – zgrada *Mercedesa* leti u vazduh. Eksplozija i pometnja. Pozorište grešaka i greške u ponašanju. Prestup. Logika ponašanja je tu. Pravila ponašanja i logička kazna. Prelazim sa kraja na kraj Londona. Logičko strukturiranje performansa. U starom javnom kupatilu škola *teatra grešaka* (The TING: The Theatre of Mistakes). Sintaksa je sintaksa. Teatar u krugu, krug kao sistem pokazivanja/prikazivanja bihevioralnih grešaka. Slušam Anthonyja Howella i Fionu Templeton o *Elementima umetnosti performansa*. Prelivanje vode iz suda u sud. Zvuk preliivanja se razlikuje od zvuka prosipanja. Voda. Uslovi. Telo. Aura (teozofska ili benjaminovska). Vreme i prostor. Oprema. Manifestacije. Hermeneutika performansa. Performans kao krajnja instanca svake umetnosti. Moji susreti sa Anthonyjem Howellom su sasvim diskontinuirani: 1977. izlažemo na *Pariskom bijenalu*; 1978. slušam njegovo predavanje o performansu u Londonu, čitam *Elemente umetnosti performansa*; iste godine gostuje u Beogradu; 1994. srećem ga u Njujorku, govorimo o Lacanu i Witgensteinu u MOMA-i, zatim, čitam njegov rukopis *Psihoanaliza performansa* u L. A; 1996. gostuje u Novom Sadu na *Infantu*, a 1997. ponovo u Beogradu. Mi se ne razumemo.

Istočni London je prazan, radničke četvrti. Beskrajna rasutost radničkih četvrti. Tada još nisam poznao *ništavilo* radničke klase, tek mnogo kasnije biću unutra u beznađu industrijske proizvodnje i svakodnevice radničke klase. Fabrika je zatvor. *Living teatar* je to pokazao. Neočekivano, mali bezimni ulični teatar. Glumica koja kao da je ptica u kavezu, a zatim maoističke parole u Chelsiju. Sličice filmskog kretanja su strukturalni elementi sintakse, a struktura sintakse je logika. I sintaksa i logika izmiču erosu iz koga (kao da) potiču. Da li je nizanje crno-belih sličica ruke na kamenu priča o? ili moja opsesnutost logikom koja postaje mikrodogadaj u crkvenoj bašti. M. S. mi je, jednog proleća u Beogradu, poklonio rukom rađenu belu knjižicu na kojoj je ispisao poruku: *oslobođenje od znanja*. Pokušavam da se setim kako je M. M. izgledala. Ne mogu da prizovem njen lik iz filma. Naprotiv, ona počinje da liči na Andyja. Da li je reč o: *petit a*. Proizvesti *petit a*. Zapovest ili molba, možda želja?

Još su mogli da se vide hipici, a u istočnim predgrađima su se pojavili pankeri. 1977. i 1978. Cvetne šarene dezene zamenjuje crna tkanina, a nage nadražene grudi probušeni nosevi i obrijane lobanje i koža i lanci i nitne i... Dojka naspram lobanje. Belilo dojke, belilo lobanje. Pisak. Lanci i cveće. Potencijalno erotizovano nasilje pankera naspram prisutne dostupne i pokazane seksualnosti hipija. Tada se pevalo:

I'm the world's  
Forgotten boy.  
The one who's searching  
And searching  
to destroy (Iggy Pop, 1977).

Kao da se Beuysovi crteži materijalizuju u *mašinama grada*, ulični performans, nasilje se nagovešta. Postmoderna obećava besmislene *mašine nasilja*. Razlika. Zov slobode postaje osećaj arbitrarnosti. Pasivnost nestaje ispred agresije. Neskriveni seks biva zamenjen perverznom zajedničtvom, individua masom, to znači da decu srednje klase potiskuju deca radnika. Deleuze i Guattari pišu o *rizomima* – tačnije, njihova pisanja o rizomima počinju da se prevode na engleski. O radničkoj klasi treba učiti u Engleskoj. Radnička klasa je tu *ontološka* siva materija (označiteljska hrpa) egzistencije/bihevioralnosti. Ulica ima svoje zakone. Stranac ih posmatra i pamti samo površne znakove, nabore znakova. Tu nema nužnosti, već samo slučajni susreti. Znakovi se menjaju. Umesto monohromije prvi pejsaži, umesto teksta politički simboli, umesto koncepta *mašina želje*. Umesto radikalizma, pomirljiva i, tek povremeno ekstatična ili parodijska estetičnost i svuda obećavajuće nasilje. Smena generacija nije bila bolna, bila je postupna i prividno neprimetna, a, zatim, totalizujuća i sveprožimajuća. Tog proleća (1978) je nestajao jedan ceo svet. Ovo nije *čarobni breg* ovo je *London*. Ideja je zamenjena gestom, projekat slučajem, doslovnost simulacijom, propozicija alegorijom, istorijska nužnost arbitrarnošću prošlog... Prirodnost je iluzija. Jedan svet je nestajao, a toga niko (da li?) nije bio svestan.

Slušao sam anarhiste, protestante, katolike, feministkinje, budiste, njeudžovce, hipike, pankere, analitičare, psihoanalitičare, hara-krišne, fizičare, umetnike, levičare, analitičke filozofe, poststrukturaliste, Jevreje i Irce, Engleze, Libance, Irance. Sve je govorilo o kraju epohe, a ja sam se prepuštao uživanju (uživanje u uživanju, neodređena intencionalna usmerenost). Želja potpada pod drugačija pravila od pravila političke ili kulturne ekonomije i istorije. Želja je bliska umetnosti. Zamenjuju se objekti. Hodao sam brzo i malo sam jeo. Jeo sam kiflu sa suvim groždem. Dugo sam žvakao. Ukus suvog grožđa. Povremeno ga prizivam u sećanju. Ukus suvog grožđa je ukus viktorijanske kulture. Zatim, park. Zeleno parka. Sunce i drhtavica. Otpaci na ulici, veliki gradovi su najtužniji nedeljom u rano jutro. Veliki gradovi su jedina bezbedna mesta (utočišta) za *izolovanu jedinku*. Tada sam, sasvim slučajno, pronašao foto-dokumentaciju performansa Terryja Foksa o *izolovanoj jedinki*. Fox u hladnom podrumu oguljenih i naprslih zidova. Beuys na dlanu drži mrtvog miša. Malo-sivo-mrtvo telo miša na dlanu. Ritualni krug. Fikcionalizacija kraja civilizacije. *Kraj je roba* kao i svaka druga roba (kao nafta, vuna, keleraba, slike, telo, nagost, cveće, sreća, zvuci, LP ploče, knjige, maramice, travestije, čokolada, skrivanje, odlaženje).

O situacionizmu tada nije ništa znao. Ali, svi su živeli situaciju. To je bila borba za situaciju tu i sada. Situacija pogleda kroz koje se strukturira telo na otvorenom i nesigurnom prostoru ulice. Jednom je pronašao, kod uličnih

*dealera*, strip za koji je mnogo godina kasnije otkrio da govori o situacionističkoj internacionali. Situacionizam je nudio aure, ne postupke.

Posmatram Raphaelovu sliku. Sasvim mali *komad*. Tragovi (semantika) neoplatonizma. Ikonografija mu je potpuno nerazumljiva (1976) i ponovo pogled na površinu Raphaelove slike. Prepoznavanje smisla (1978). Iščitanje *pikturalnog pisma*. Preći sliku pogledom, pogled prekriva površinu i u jednom trenutku postaje čitanje neoplatonističkog reda. Red je poredak pikturalnih znakova koji kao fantazam odvajaju jedno čitajuće “ja” i samu tu realnost. Pokret, premeštanje – haotično izmicanje jednog jezika i jednog identiteta. Veoma različiti akcenti odzvanjaju mi u uhu: japanski tvrd i odsečni, italijanski melodičan i protežni, crnački zapevajući ritmičan, nemački fragmentirajući i trajan, srpski promenljiv. Počeo sam da čitam Barthesa: prvo u tekstovima-radovima *Art&Languagea*, a zatim u njegovim knjigama. Prvi tekst u kome sam iščitao ime Barthes je tekst *Art&Languagea* “Ekvivalentno naslovu / Tekst no. 12” (1967):

... Barthes je pokušao da primeni lingvističke sheme na vizuelne discipline. U Barthesovom pristupu (*Rhetorique de l’image*), ...

Zatim dolazi čitanje *Nultog stepena pisma* i *Elemenata semiologije*. Bart privlačno obećava:

To je, dakle, primer *pisma (écriture)* čija funkcija nije samo opštenje ili izražavanje već isticanje one oblasti s onu stranu jezika koju istovremeno čine Istorija i naša opredeljenja u njoj (1953).

Nema prave i iskrene ekspresije, nema oslobađanja eruptivne potisnute emocije u delu, nema direktnog čina i izraza. Umetnost, kao i kultura, postajala je posredna, posredovana označiteljskim lancima i arbitrarnim vezama označitelja i označenog. Metafora i alegorija su zamenili tautologiju. Dve godine razmaka (leto 76. i proleće 78) i dve sasvim različite planete. *Logiques*: umnožavanje logike u pokretnim sličicama filma. Film jeste tekst i kao tekst govori o onome o čemu doslovno ne govori. Kamen i ruka. Monotonost. Figure su bile zamenjene, figure su uvek zamenjive i ja na ulicama, u hodu i govoru, koji je govorio mene, bio sam zamenljiv. Opasnost od sopstvene fantazije, identifikacije sa ulogom. Cinički smeh fantazma je neodoljiv. Pobednički. Logika se suprotstavlja naraciji fantazma, obećanoj priči sa podeljenim ulogama.

Tematizacija logike je jedina uzbudljiva životna forma umetnosti. Da li hipoteza, koju pripisujem sebi, onom maglovitom i nestabilnom *JA*, može ostati logična do kraja? Zašto sam se poslužio Sollersovom *Logikom (Logiques)*, da dvadeset godina kasnije govorim o svetu koji nije bio Sollersov? Sollersov Pariz i moje “ja” u Londonu su bila dva grada. Kao u romanu o *dva grada*. Pauk je sasvim iznad ekrana. Plete u vazduhu mrežu, lebdi, pada, širi se. Smotuljak bez forme. Kao u priči o *dva grada*: Sollers-Pariz i “ja”-London. Da li se mora izaći iz jednog jezika da bi se o njemu govorilo? Da li, da bi se govorilo o umetnosti, moramo da se služimo jezicima ideologija (o gradovima) ili jezicima biologije (o paucima), a da bismo govorili o religiji, da se služimo jezicima psihoanalize i seksualnosti i materijalizma. Vraćam se spisima Julije Kristeve o zazornosti (*abject*). Oblik koji postaje ne-oblik razlikuje se od oblika koji gubi obličje.

London je bio cela planeta i ja sam uživao celu planetu. Razlika. Boja kože i zvuk misli, miris začina ili zemlje botaničke bašte. Grad može biti planeta, biće, zamka, mesto, brava (*lock*), kutija, rupa, telo, ali i utočište za sva buduća sećanja... Ali, sećanja su entropični tekstovi! Neko je vikao: “Eno tamo na ulici” i, zaista, sve se dešavalo na ulici.

Vraćam se beleškama. Telo teksta upija druge tekstove, tela. Preklapanja i izmicanja koja određuju moj život između dva grada. Tekst je naslojen tekstem. Nasipanje, nasip, spiralni nasip tekstova. Moja sećanja i moje želje imaju jedino smisao kroz nasipanje tekstova koji upijaju tela.

Nisam mogao da prepisujem Sollersa: oktobra 1977. Šetao sam među kestenovima pariskih parkova, zatim, eksplozija u *Mercedesovom predstavništvu*, žandarmi oko Opere, Devadeove plavobeke slike, Hilliardove fotografije, razlike tonova... Clementeov pozni konceptualizam koji prethodi transavangardi, Kieferove pikturalne figure. Jedrilica u vodi. Odsjaj sunca oko jedrilice koja plovi u krug. Impresija zalazećeg sunca. Ipak prepisujem Sollersa. Raj. Žuto. Lišće. Kestena. Kasnije u zadimljenom *beogradskom Manježu* pričam sa slikarom Andražom Šalamunom o pariskom žutom lišću tog oktobra. Šalamun i lišće. Revolucije. Ipak prepisujem Solersa:

Kao što je 1893. godine napisao Engels, doba koje dolazi podseća na potres prelaska iz feudalizma u kapitalizam, onako kako se prelomio u Danteu.

i, nešto dalje:

Priča tada dobija trostruku funkciju: translingvističku, gnoseološku, političku.

i, na sasvim drugom mestu:

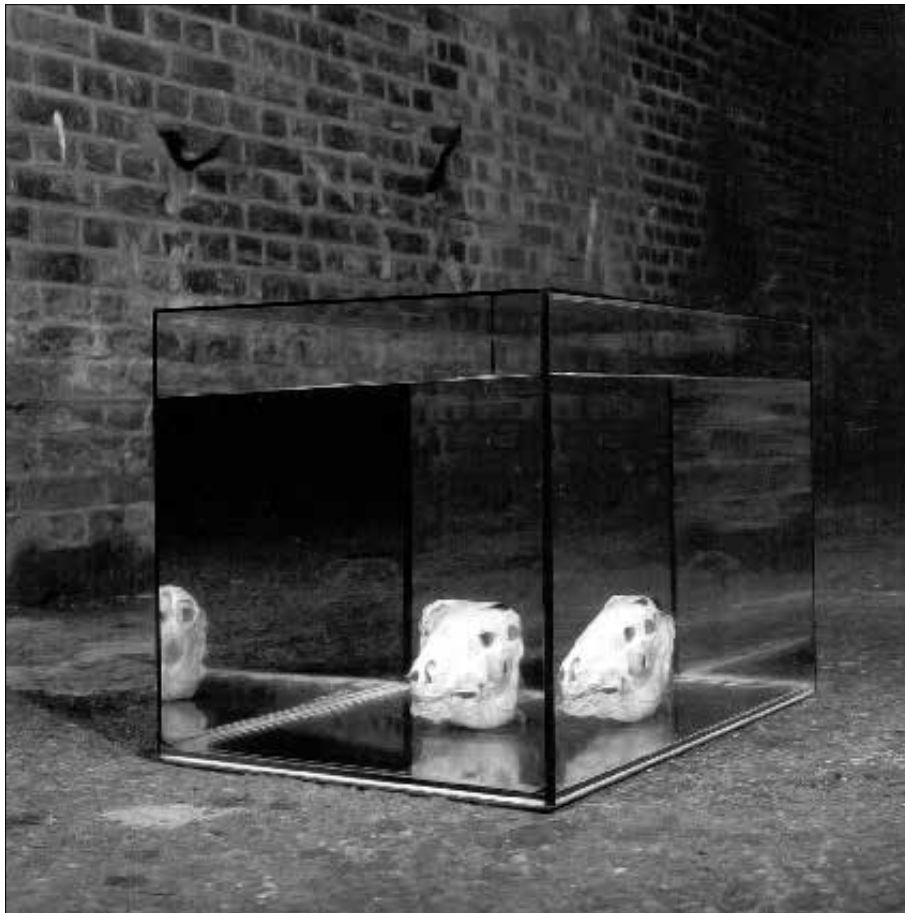
- prekoračujući povijest onoga koje nas odsada nosi u nama trošeći – prskotine, fragmenti mnogo kraći od kosti, čestice, geste, kosmos.

Praksa pisanja (zbirka [kolekcija, arhiv, niska, tj. ogrlica], procedura, ali ne i metod). Zato, ono što se ne zasniva na kriterijumima valjanosti (istine, konsistentnosti, partijnosti, projekta i progresu) lebdi među redovima nekog teksta





Mat Collishaw, Black Nazissus, 1997.



Damien Hirst, Stimulents (and the way they affect the mind and the body), 1991.

među tekstovima. Ako se ne zasniva na kriterijumima valjanosti, ona proizvodi (ona se proizvodi za...) neke druge kriterijume. *Disiminacija*, neka vrsta račve. Ukrštanje. Do koje mere može ići ukrštanje (presecanje) i račvanje iskaza u kontekstu koji nije neutralan? Ali, prema čemu nije neutralan:

- da li prema uramljenju (*frame*, kadar) politike,
- da li prema uramljenju filozofije,
- da li prema pišućem, govorećem ili mislećem stvorenju koje može biti na mestu izvora ali i na mestu ušća?

Dakle, odabiranje, kalemljenje, proširivanje: "... vi znate da je to ono što ja, po procesu koji sam upravo opisao, zovem pismom".<sup>23</sup> Koji su kriterijumi pisanja:

1. kriterijum istovremenosti istine – postoji više različitih, međusobno nesvodivih, kriterijuma istine,
2. kriterijumi pisma – ne postoji logocentrični (spoljašnji u transcendentnom smislu) kriterijum, već kriterijum specifičnosti istorije pisma (pisanja, čitanja, učitavanja, iščitavanja),
3. kriterijum razlike – jedan element nije različit od drugih elemenata po svojim suštinskim (ontološkim) svojstvima, već po relativnom (i promenljivom) mestu u sistemu (strukturi) teksta i istoriji pisma,
4. kriterijum rasprave no. 1 – rasprava ne utvrđuje *to i to*, već pokazuje kako su *to i to* strukturirani (relativno smešteni ili premeštani u igri razlika [*différence*] koja prerasta u igru razlika [*différance*]) u tekstualnim sistemima ili arhivskim registrima kulture ili istorijama pisma – to je ono pitanje o tome kako razlikovati Marksa i Levinasa,<sup>24</sup>
5. kriterijum rasprave no. 2 – rasprava ne daje konačno rešenje, kao što to čine analiza ili hermeneutičke interpretacije, već mnoštvo decentriranih i međusobno različitih odgovora,
6. kriterijum izbora – diskursom rasprave se ne bira "politika", već se "sve" politike čine prividno mogućim u razlikovanju glasova konkretnog teksta ili hipotetičkog pisma,
7. kriterijum proširivanja i umnožavanja – diskurs je neka vrsta ogledanja, višestrukog ogledanja istog koje narušava svoju istost.

Drugim rečima, dekonstrukcija je postkritička po tome što razlike političkih eksplikacija, na primer Levinasove etike i Marxove politike, pokazuje kao otvorene, nestabilne, promenljive, možda odložene, i relativne u odnosu na različite aktuelne i istorijske deskriptivne i interpretativne tekstove kulture. Između političkog naloga i društvenog *isterivanja duhova* ona pokazuje sablasne prostore uma i ruševne kuće vremena. Prostor je nešto što se napušta u prevlasti pisma. Vreme je nešto što se ruši u palacanju jezika koji govori i govori. Prostor se ne može dati i uzeti. Vreme je ono što se daje. Derida je pisao o *kraljevom vremenu*? A ja, ja sam na jednom estetičkom simpozijumu dobio vreme drugog čoveka: vreme Stefana Moravskog, govorio sam u vremenu koje je bilo njegovo, koje je on napustio i ostavio ili odložio. I još jedan primer. Marx je u odnosu na Levinasa prestup i Levinas je u odnosu na Marxa prestup. Izbor između politike i etike nije kritički izbor, već izlaganje (pokazivanje) *arheoloških slojeva kritičnog* diskursa koji podupiru (prodiru u) etiku ili politiku. *Prodiranje* u ima seksualne konotacije u smislu lakanovskog *falusa*, označitelja i, zatim, diskursa metafizike. *Prodiranje* je i strategija politike. Prodreti na teritoriju Drugog, prodreti u instituciju moći, itd. Kao da je *prozno* uspostavljen identitet između figura falusa, označitelja i diskursa politike: "Pokušati tom rečju – falocentrizam – upiti, progutati, do same povezujuće crte koja jedno drugome čini pripadnim ono što sam, s jedne strane, nazvao logocentrizmom, a s druge, na svim mestima na kojima operiše, falocentričkom strategijom. Reč je o jednom te istom sistemu: erekciji paternalnog logosa (diskurs, ime dinastije, kralj, zakon, glas, ja, veo tog ja-istinu-govorim itd.) i falusa kao *privilegovanog označitelja*" (Lacan).

Pokušavam da pišem, da prepisujem Sollersa. To se odigrava u Parizu pod svetlošću sveće, dok mislim na prošlost i na sablasti mojih sećanja. Pokušavam da prepisujem Sollersa:

danas 4. marta 1972. na trgu policija kaže petnaest hiljada partija pruža isti zbir možda nešto više neprijateljska zgranutost uostalom kuda sve to vodi radnici nisu ni mrdnuli da nešto učine ne možete nastaviti drugovi to je čorsokak tako ništa ne može krenuti...

prepisujem:

... ipak ipak to mora da potiče iz dubine u masama pa da se obmana razotkrije sitnoburžoaski pogreb gle treba radnička klasa možda možda ali ipak oni su tu i oni su tamo ali ne drugde dakle nešto nalaze ponovo će nalagati da bude predstavljeno na korektan način šta pažnja dobro...

prepisujem...

23 Navod reči Jacquesa Derride.

24 Naslov... nedostaje... nije greška... to što nedostaje je bitno u nedostajanju.

sećanja su varljiva. Sećanja su tu na dohvata ruke, izmiču i primiču se. Prisivljanje je oduzimanje, dodavanje i brisanje... pisanje i slike.

... kao što ne mogu da živim/prolazim u Walterovom Berlinu, ni Philippeovom Parizu, ni u tom Londonu iz srednjih sedamdesetih, tako ne mogu ni da budem sasvim ovde... otpor je bitan.

prepisujem:

samoorganizovanje, umrežavanje... otpor malih epistemološki lociranih sekcija mape celini atlasa.

prepisujem:

Rođenjem kulturne industrije virtuoznost postaje omasovljeni rad. (...) Radna snaga (doslovno) utelovljuje jednu fundamentalnu kategoriju filozofske misli: radi se o moći, o *dynamosu*.

prepisujem:

Walter Benjamin je verovatno bio u pravu kada je tvrdio da se unutar velikih istorijskih razdoblja, s promenom načina života ljudske zajednice, a možemo dodati i karaktera ljudskog rada, menjaju i načini njenih čulnih opažanja:

Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje – medij u kome se ostvaruje – nije uslovljen samo prirodom već i istorijom.<sup>25</sup>

Ljudski rad u odnosu na umetnost, pri tome, zadobija različiti status: od javnog profesionalnog rada, sličnog bilo kom drugom radu, preko "slobodnog" rada kao *stvaranja* po sebi i za sebe, preko ili izvan "normi" utilitarnog rada, do izgradnje privatnih "mitologija" i zatim brisanja granica između privatnog i javnog rada, delovanja i života po uzoru na aktere popularne kulture s kraja XX veka. Umetnički rad, kao javni profesionalni rad, odgovara tradicionalnom pojmu "zanata" ili "umeća" i, svakako, je karakterističan za antičko i srednjovekovno razumevanje umetnosti kao *izrade* upotrebnih predmeta. "Slobodni" rad kao *stvaranje po sebi i za sebe* preko ili izvan "normi" utilitarnog rada svojstven je modernom dobu, kada se umetnost premešta iz konteksta "zanata" i "tehnika" u područje privatnog ili transgresivnog činjenja. Umetnik-stvaralac nije "zanatlija" već onaj *drugi unutar društva* koji – u autonomnom prostoru buržoaskog instrumentalnog oblikovanja života – oblikuje život kao "izraz" slobode za sebe i za društvo. Moderni umetnik nije uslovljen poznavanjem i primenom *tehničkog umeća*, već je vođen *žudnjom* za otkrićem novog, pokazivanjem individualnog ili, tačnije, izuzetnog autentičnog "traga" svoje posebnosti ili drugosti. Zamisao subjekta umetnika povezuje se sa predstavama duševnog bolesnika, buntovnika, revolucionara ili pronalazača. Avangardni umetnik se pokazuje sa pozicije privatnih mitologija, tj. onog područja ljudskog činjenja koje život umetnika pokazuje kao bitno područje umetnosti koje nadilazi važnost pojedinačnog umetničkog dela. Umetnik se lišava *pojezisa*, pa i modernističkog stvaranja, u ime svoje *moći* da oblikuje *svoj život* kao "umetnost ponašanja" ili prezentovanja *samog života*. Umetnik radi sa pojavnostima *otuđenja* unutar modernog proizvodnog društva, pokazujući da svojom "drugošću" izaziva i krši nužnosti održanja društva proizvodnim praksama. Na primer, Marcel Duchamp<sup>26</sup> oponaša iluziju "slobode", buržoaske srednje i više klase, odustajući od direktnog umetničkog rada u ime "mita umetnika". Taj *mitski umetnik* samo živi: posmatra, imenuje, odabira, klasifikuje, premešta i ulazi u beskrajnu igru sa posrednim konvencijama kulturalnih odnosa, od jezičkih igara do igara ponašanja. Rad se lišava i "proizvoda" i "proizvoda" u ime izvođenja aktivnosti. Kada je došlo, nakon Drugog svetskog rata, do temeljnog preobražaja kapitalističkog industrijskog društva u društvo medijskih proizvodnji, razmenâ i potrošnji, moderni umetnik, na primer Andy Warhol,<sup>27</sup> napušta "proizvodnju" u ime *produkcije*. *Produkcijom* se više ne opisuje proizvodni industrijski rad, već "praksa" projektovanja, organizacije, izvođenja i institucionalne prezentacije umetničkih aktivnosti. Umetnik kao da postaje reprezent kulturalne industrije i *radnik* u kulturalnoj industriji, koja podrazumeva timski "obrt" simboličkih, materijalnih, zastupničkih i prezentacionih vrednosti, značenja, čulnih predodžbi ili kulturalnih efekata. Američki postmoderni umetnik Jeff Koons se ponaša kao "zvezda" popularne medijske kulture (film, pop muzika) i svoj umetnički *rad* izvodi tematizovanjem života *super* ili *megazvezde*. To čini tako što na spektakularan način prezentuje svoju privatnost: na primer, odlazak na "medeni mesec" sa italijanskom porno-zvezdom i poslanicom u parlamentu, Cicciolinom. Privatno i javno su "domeni" prezentacije kojima masovno medijsko tržište interviše u svakodnevicu slobodnog vremena za zabavu "običnih građana". Umetnost postaje parazitska praksa oponašanja i prezentovanja popularne kulture posredstvom medija i institucija umetničkog rada svojstvenog za visoku kulturu.

25 Walter Benjamin, "III", u: "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz: Eseji, Nolit, Beograd, 1974, str. 120.

26 Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), The Duchamp Effect, The MIT Press, Cambridge, MA, 1996; Pierre Cabanne, Dialogues With Marcel Duchamp, Thames and Hudson, London, 1971.

27 Benjamin H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art", iz: Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975, The MIT Press, Cambridge, MA, 2000, str. 461–529.

Vetar i listovi atlasa – mape – rasipaju se na vetru... niz dugačku strmu ulicu.  
Nisam siguran u iskustvo. Razrađujem nesigurnost u iskustvo.  
Svet se promenio. Svet se stalno menja. Izmiče mi. Prisvajam ga.  
Prisvajanje se opire sećanju. Obraćam se kretanju, brzini...

Želim da pratim te promene – opsesivno, ponekad sa opiranjem sledeći označiteljsko trenje, ponekad se sa uživanjem prepuštam glatkoći klizanja po ivicama znanja u umetnosti.

prepisujem:

...

(((kraj)))



## OSNOVNA I IZABRANA LITERATURA:

Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961.

La Monte Young (ed), *An Anthology*, Heiner Friedrich, Köln, 1963.

*Non Anthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi*, Lannis Gallery, New York, 1967.

*Language to be looked and/or Things to be read*. Dwan Gallery, New York, 1967.

Gregory Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., INC., New York, 1968.

Seith Siegelau, Wendler, J. W. (eds), *The Xerox Book*, autorsko izdanje, New York, 1968.

Seith Siegelau (ed), *January 5–31 1969*, autorsko izdanje, New York, 1968.

Seith Siegelau (ed), *July, August, September 1969*, autorsko izdanje, New York, 1969.

Harald Szeemann (ed), *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live in Your Head*, Kunsthalle, Bern, 1969.

*Konzeption/Conception*, Stadtische Museum, Leverkusen, 1969.

Germano Celant, *Ars Povera*, Mazzotta, Milano, 1969.

Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.

Ješa Denegri, "Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti", *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970, str. 43–52.

*Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Centre, 1970.

*Art in the Mind*, Oberlin College, Oberlin, Oh., 1970.

Charles Harrison (ed), *Idea Structures*, Camden Art Central Library, Swiss Cottage, London, 1970.

Kynaston L. McShine, *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970.

Catherine Millet (ed), *Concept-Théorie*, Galerie Daniel Templon, Paris, 1970.

Jack Burnhaima (ed), *Software*, Jewish Museum, New York, 1970.

Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

Klaus Honnef, *Concept Art*, Phaidon Verlag, Köln, 1971.

Lucy R. Lippard, *Changing – Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.

"Concept", iz: *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971.

John Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, New York, 1971.

Ješa Denegri, "Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji", *Život umjetnosti* br. 15–16, Zagreb, 1971, str. 147–152.

Konrad Fischer, Hans Strelow (ed), *Prospekt 71*, Kunsthalle, Düsseldorf, 1971.

Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Editions Daniel Templon, Paris, 1972.

Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.

Klaus Honnef, Konrad Fischer (eds), *Idee + Idee/Licht*, iz: *Documenta 5*, Kassel, 1972.

Mirko Radojičić (ed), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

*Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972.

Anne Seymour, *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972.

- Oktober 72*, Galerija SKC-a, Beograd, 1972.
- Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.
- Gregory Battcock (ed), *Idea Art*, A Dutton Paperback, New York, 1973.
- “Handbook(s) to Going-On” (temat), *Art-Language*, vol. 2, No. 4, England, 1973.
- Ješa Denegri, Biljana Tomić (ed), *Dokumenti o postobjektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.
- Daniel Buren*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974.
- John Burnham, *Great Western Salt Works – Essays on the meaning of Post-Formalist Art*, George Braziller, New York, 1974.
- Art&Language: Proceedings*, Kunstmuseum, Luzern, 1974.
- Art-Language 1966–1975*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975.
- Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the editor Reports Statements Complaints*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1975.
- Achile Bonito Oliva, *Arte e sistema d'arte*, Gallerie Lucrezia di Domizio, Pescara, 1975.
- Achile Bonito Oliva, *Europe/America: the different avant-gardes*, Deco Press, Milano, 1976.
- Marijan Susovski (ed), “Video u Jugoslaviji” (temat), *Spot* br. 10, Zagreb, 1977.
- 10e Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977.
- Germano Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.
- Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art In America*, A Dutton Paperback, 1977.
- Art&Language, *Art&Language 1975–78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978.
- Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Tomaž Brejc (ed), *Grupa OHO 1966–1971*, Študentski kulturni center, Ljubljana, 1978.
- Robert C. Morgan, *The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry*, doktorska disertacija, New York University, 1978.
- Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a i Galerija Nova, Beograd i Zagreb, 1978.
- Alicia Legg (ed), *Sol LeWitt*, The Museum of Modern Art, New York, 1978.
- Rose Lee Goldberg, *Performance – Live art 1909 to the present*, Thames and Hudson, London, 1979.
- Miško Šuvaković (ed), *Druga skulptura 1961–1979 / Od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora*, Galerija SKC-a, Beograd, 1980.
- Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.
- Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.
- Marijan Susovski (ed), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.
- Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica Stanivuk (eds), *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980. Pojave grupe pojedinci*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Hal Foster, H. (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.
- Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984.
- Achile Bonito Oliva, *Supermodernism*, Flash Art, Milano, 1984.
- 1965 to 1972 – when attitudes became form*, Kettle's Yard Gallery, Cambridge University, 1984.
- Lawrence Alloway, *Network – Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.
- Ian Wilson, “Conceptual Art”, *Artforum*, New York, February 1984.

- Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, 1985.
- Hal Foster (ed), *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.
- Victor Burgin, *Between*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
- Erich Franz (ed), *Robert Barry*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986.
- Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Lawrence Weiner: Posters November 1965 – April 1986*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, 1986.
- Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
- Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1987.
- Victor Burgin, *The End of art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC., Atlantic Highlands, N.J., 1987.
- Hal Foster (ed), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987.
- Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Benjamin H. D. Buchloh (ed), *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London, 1988.
- Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.
- Art Conceptuel I*, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1988.
- L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
- Catherine Gudis (ed), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1989.
- Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.
- Benjamin H. D. Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962–1969)", iz: *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, str. 41–53.
- "L'Art et les Mots" (temat), *Artstudio* no. 15, Hiver, Paris, 1989.
- Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1989.
- Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortés (eds), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990.
- Gabriele Guercio (ed), *Joseph Kosuth, Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1990.
- Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990.
- Christian Schlater (ed), *Conceptual Arts Conceptual Forms*, Galerie 1900–2000, Paris, 1990.
- Achile Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990–1962*, Mazzotta, Milano, 1990.
- Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, B. Blackwell, Oxford, 1991.
- Daniel Buren, *Les Ecrits 1965–1990*, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.
- David A. Ross (ed), *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge, Mass, London 1991.
- Craig Owens, *Beyond Recognition – Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Robert C. Morgan, *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*, An Umbrella/Banana Production, Pasadena, 1992.
- Charles Harrison, Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.
- Thierry de Duve (ed), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1993.
- Robert C. Morgan, *Conceptual Art – An American Perspective*, McFarland & Company, INC., Publishers, Jefferson, NC, London, 1994.
- Igor Zabel (ed), *OHO Retrospektiva*, Moderna galerija, Ljubljana, 1994.



- Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1994.
- Robert C. Morgan, *Conceptual Art. An American Perspective*, McFarland & Company, Jefferson, NC, London, 1994.
- Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
- Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KôD, (Э i (Э KôD, Galerija savremene likovne umetnosti*, Novi Sad, 1995.
- Natalia Tamruchi, *Moscow Conceptualism 1970–1990*, CH – Craftsman House / G+B Arts International, 1995.
- Branka Stipančić (ed), *Riječi i slike*, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1995.
- Zoran Gavrić (ed), *Marcel Duchamp. Spisi, tumačenja*, izdanje Z. Gavrića, Bogovođa, 1995.
- Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds), *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1995.
- Robert C. Morgan, *Art-Into Ideas – Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1996.
- Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1996.
- Hal Foster, *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1996.
- Manifesta 1 – Foundation European art manifestation*, Rotterdam, 1996.
- Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti. Nove prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- Adrian Piper, *Out of Order, out of Sight. Selected Writings in Meta-Art 1968–1992 Vol. I*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1996.
- Kristine Stiles, Peter Selz (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Calmann and King LTD, London, 1996.
- Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.
- Miško Šuvaković, *Neša Paripović, Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996.
- Miško Šuvaković, *Slavko Bogdanović, Politika tela. Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Prometej, K21K, Novi Sad, 1997.
- Documenta X – the book*, Cantz, Kassel, 1997.
- Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.
- Ljiljana Stepančić, Ljiljana Klančar, Igor Španjol (eds), *Konceptualna umetnost 60-ih in 70-ih let. Tečaj za kustose sodobne umetnosti Svet umetnosti*, SCCA, Ljubljana, 1997.
- Kathy Acker, *Bodies of Work. Essays*, Serpent's Tail, New York, 1997.
- Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.
- Rose Lee Goldberg, *Performance – Live art since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.
- Russell Ferguson (ed), *Out of Actions: Between Performance and Object 1949–1979*, Thames and Hudson, London, 1998.
- Manifesta 2 – European biennial for contemporary art*, Luxembourg, 1998.
- Miško Šuvaković, Ješa Denegri (eds), *Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1998.
- Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body – Performing the Text*, Routledge, London, 1999.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU i Prometej, Beograd i Novi Sad, 1999.
- Alexander Alberro, Blake Stimson (eds), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1999.
- Branka Stipančić, Tomislav Milovac (eds), *Budućnost je sada – Ukrajinska umjetnost devedesetih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1999.

- Ann Goldstein (ed), *Barbara Kruger*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1999.
- Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea" *Art in the Age of the post-medium condition*, Thames and Hudson, London, 1999.
- Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, Queen's Museum of Art, New York, 1999.
- Tomaž Brejc, *Iz modernizma v postmodernizem I – eseji*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 2000.
- Tomaž Brejc, *Iz modernizma v postmodernizem II – eseji*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 2000.
- Amelia Jones, Tracey Warr (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.
- David Hopkins, *After Modern Art 1954–2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed – Eastern Europe, Post-Socialism & The – Retro-Avant-Garde*, Springerin, Vienna, 2000.
- Manifesta 3 – European biennial for contemporary art (Borderline Syndrome. Energies of Defence)*, Ljubljana, 2000.
- Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2000.
- Zdenka Badovinec (ed), *Arteast 2000+ Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom – Od 1960. let do danes*, Moderna galerija, Ljubljana, 2000.
- Holly Block (ed), *Art Cuba – The New Generation*, Abrams, New York, 2001.
- Zdenka Badovinec, Peter Weibel (eds), *2000+ Arteast Collection – The Art of Eastern Europe – Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija*, Ljubljana, 2001.
- Peggy Phelan, Helena Reckitt (eds), *Art and Feminism*, Phaidon, London, 2001.
- Carolyn Christov-Bakargiev (ed), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001.
- Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2001.
- Filberto Mena, *Analitička linija moderne umetnosti*, Clio, Beograd, 2001.
- Dragomir Ugren (ed), *Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza, Projekat®t br. 11–15*, Novi Sad, 2001.
- Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.
- Tomislav Milovac (ed), *Neprikladni – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.
- Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2002.
- Laura Hoptman, Tomaš Pospiszyl (eds), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York, 2002.
- Documenta 11\_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Paul Wood, *Conceptual Art*, Delano Greenridge Editions, 2002.
- Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford, UK, Cambridge, USA, 2003.
- Ješa Denegri (ed), *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003.
- Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003.
- Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003.
- Branka Stipančić (ed), *Mangelos nos. 1 to 9½*, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 2003.
- Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2003.
- Michael Corris (ed), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Branden W. Joseph, *Random Order – Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2003.

## LITERATURA

- Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.
- Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2003.
- Ješa Denegri, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Cicero, Beograd, 2004.
- Thomas McEvilley, *Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, McPherson&CO., 2004.
- Miško Šuvaković, *Politike slikarstva*, Edicija Artes, Obalne galerije, Koper, 2004.
- Moskauer Konzeptualismus*, Kupferstichkabinett Statliche Museen zu Berlin, Walter König, Köln, 2004.
- Igor Španjol, Igor Zabel (eds), *85'95 Razširjeni prostori umetnosti*, Moderna galerija, Ljubljana, 2005.
- Igor Španjol, Igor Zabel (eds), *95'05 Teritorij, identitete, mreže*, Moderna galerija, Ljubljana, 2005.
- Trajni čas umetnosti – Novosadska neoavangarda 60-ih i 70-ih godina XX veka*, kuda\_org.new media center, Novi Sad, 2005.
- O normalnosti – umetnost u Srbiji 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
- Barbara Vanderlinden, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2005.
- Zoya Kocur, Simon Leung (eds), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell, Oxford, 2005.
- Irwin (eds), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall, London, 2006.
- Miško Šuvaković, *Diksurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
- Izostavljena istorija / Omitted History*, Revolver, Frankfurt am Main, 2006.
- Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian (eds), *Mind the Map! History Is Not Given – A Critical Anthology based on the Symposium*, Institut of Theater Studies of the University of Leipzig & Revolver Frankfurt AM, 2006.



CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

7.036

**ШУВАКОВИЋ, Мишко**  
Konceptualna umetnost / Miško Šuvaković - Novi Sad:  
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007 (Vršac:  
Triton). - 800 str. : ilustr. ; 29 cm

Tiraž 700. - Bibliografija.

ISBN 978-86-84773-33-5

а) *Концептуална уметност*

COBISS.SR-ID 221816839